

AL.ANDREI

EMINESCU

ARGHEZI

REBREANU

BLAGA

CREANGĂ

CĂLINESCU

**COMENTARII
LITERARE**

COȘBUC

SADOVEANU

GOGA

BACOVIA

SLAVICI

MINULESCU

**pentru
clasele IX-XII
și
bacalaureat**

HELIADÉ

CARAGIALE

NEGRUZZI

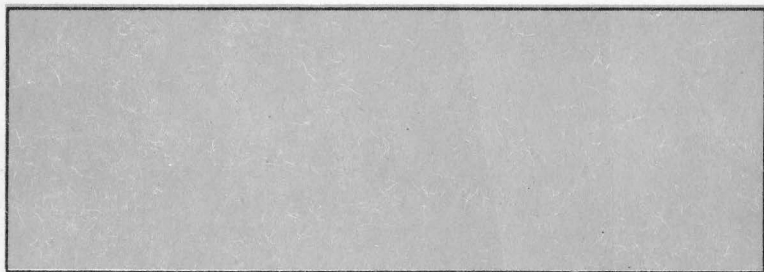
ALECSANDRI

HAȘDEU

MACEDONSKI

Ro Princeps

**Lucrarea este structurată pe baza
programei școlare de limba și literatura
română pentru clasele IX - XII liceu și
în vederea susținerii examenului de
bacalaureat.**



**Lei 223 +
TL 2**

I.S.B.N. 973-95504-3-6

TOTAL 225

Argument

Comentariile literare au fost concepute sintetic, cu scopul de a asigura eficiența fixării și recapitulării cunoștințelor într-o perioadă de timp cât mai scurtă, pe criteriul esențializării.

Nu am avut în vedere analize exhaustive.

Temele de sinteză, privite din aceeași perspectivă ca și comentariile, urmăresc să sugereze, nu numai un anumit tip de subiect posibil pentru proba scrisă de examen, ci și o modalitate de a sonda funcționalitatea cunoștințelor acumulate, lăsînd suficient loc pentru lărgirea temei sau pentru abordarea ei în mod diferențiat, în raport cu propriile puncte de vedere ale fiecăruia dintre participanții la examen.

Autorul

ORIGINEA ȘI DEZVOLTAREA LIMBII ROMÂNE

Limba română s-a format pe teritoriul vechii Dacii, în primele secole ale mileniului 1 al e.n. Ea a luat naștere în procesul de conviețuire dintre daci și romani, după cucerirea Daciei de către romani în anul 106. Un timp, limba geto-dacă și latina populară, din această parte a imperiului, au coexistat. Procesul de formare a limbii române a fost, de altfel, asemănător ca și în cazul celorlalte limbi înrudite din familia limbilor romanice: italiana, franceza, portugheza, sarda, catalana, provensala, reto-romana.

După părăsirea Daciei de către armata și administrația romană, începând cu anul 275, numeroase popoare nomade au invadat teritoriul Daciei, urmărind să pătrundă, de aici, în imperiu: vandalii, vizigoții, ostrogoții, gepizii, avarii, hunii și slavii. Cei din urmă au apărut în secolul al VI-lea, așezându-se masiv ca, mai apoi, să formeze, în sudul Dunării, un stat de sine stătător.

Limba română este o limbă de origine latină, deoarece are structura gramaticală și fondul principal lexical de origine latină. O dovadă concludentă că limba română era deja formată în secolul al VI-lea, o constituie faptul că, după năvălirea și așezarea slavilor, structura gramaticală și fondul principal de cuvinte n-au mai putut fi influențate, deși, după cum se știe, o lungă perioadă de timp, limba oficială, în biserică și în cancelariile domnești, a fost limba slavonă.

Pe baza metodei istorico-comparative, s-a putut demonstra că limba română, ca de altfel și celelalte limbi romanice, a evoluat, s-a dezvoltat și s-a format după anumite reguli specifice:

a) „l” intervocalic, de exemplu, pronunțat accentuat, s-a transformat în „r”, ca în următoarele cuvinte:

filum = fir

solem = soare

gula = gură.

Dublul „ll”, pronunțat neaccentuat, s-a păstrat:

callis = cale.

b) Consoanele m, n, s, t, din forma de bază, au dispărut din

poziția de la sfârșitul cuvintelor:

filum = filu = firu = fir.

c) „b”, între două vocale, dispare în trecerea de la forma latină la cea românească;

caballus = caballu = calu = cal

sebum = sebu = seu.

Cuvintele din fondul principal lexical, transformate în procesul de formare a limbii române, pot fi recunoscute cu ușurință: casa = casă; campus = câmp; canis = ciine; digitum = deget; dens = dinte; lana = lână; homo = om; manus = mână; panis = piine; finestra = fereastră; rivus = rîu; tempus = timp; bene = bine.

La sfârșitul secolului al VI-lea al e.n. limba latină populară, care se vorbea în Dacia, avea caracteristici și particularități distincte și o putem numi *limba română*.

Scrisul în limba română, cu rădăcini foarte îndepărtate în epoca dinaintea de a se scrie în slavonă, după cum atestă numeroase cercetări, este printre cele mai vechi scrieri în limbi naționale din Europa.

În cadrul documentelor descoperite pînă în prezent, în afară de *Scrisoarea lui Neacșu din Cîmpulung*, datată 1521, trebuie considerat și *Manuscrisul de la Ieud*, din 1392.

Se poate afirma cu certitudine, pe baza formelor de limbă din toate textele rotacizante (Psaltirea Scheiană, Psaltirea Hurmuzaki, Psaltirea Voronețiană și Codicele Voronețian), că limba română s-a folosit și în scris cu multe secole înaintea documentelor descoperite pînă în prezent.

BIBLIOGRAFIE:

Graur Al., *Încercare asupra fondului principal al limbii române*, Buc., 1954.

LITERATURA POPULARĂ

IDEI PRINCIPALE:

- Cea mai veche formă de manifestare artistică prin viu grai a poporului.
 - Are caracter oral, popular, anonim și sincretic.
 - Constituie un nesecat izvor de inspirație pentru literatura cultă.
 - Este anterioară cu secole literaturii culte și scrise.
 - Oglindește idealurile și sentimentele cele mai nobile ale omului.
 - Reflectă cu fidelitate factura psihică a poporului, obiceiurile și tradițiile sale milenare.
 - Constituie parte integrantă a literaturii noastre naționale.
- Genurile și speciile cele mai reprezentative sînt - genul liric și epic.
- Speciile: doina, balada, basmul, snoava, legenda, poezia obiceiurilor - plugușorul, irozii, sorcova, orația de nuntă.

Anterioară cu secole literaturii culte și scrise, literatura populară înglobează creațiile literare anonime și colective ale poporului, creații în care rezidă o cultură milenară. Circulînd de-a lungul timpului și în succesiunea generațiilor pe cale orală, creațiile folclorice oglesc idealurile și năzuințele cele mai nobile ale omului: lupta pentru libertate și dreptate, pentru o viață mai bună; evocă eroismul poporului în lupta pentru apărarea plaiurilor străbune. Se poate spune că, într-o diversitate de specii, literatura populară reflectă cu fidelitate obiceiurile și tradițiile neamului nostru, factura psihică a poporului, motiv pentru care se constituie parte integrantă a culturii noastre naționale. Referindu-se la însemnătatea ei, Nicolae Iorga spunea: „Literatura cultă izvorăște din literatura populară”, iar în alt loc menționa: „Fără poezie lirică... nu se poate concepe viața poporului”.

Trăsăturile caracteristice ale literaturii populare sînt determinate de ceea ce are ea specific și particular față de literatura cultă. Ca și operele scrise ale autorilor culti, creațiile folclorice se nasc prin intermediul creatorilor individuali, dar ele devin, în procesul de

circulație pe cale orală, ANONIME și POPULARE. Acest proces este de durată și, în cadrul lui, operele folclorice sînt supuse, în permanență, unor schimbări și șlefuiri pînă ce ajung la o formă artistică desăvîrșită. În mișcarea exercitată pe diverse arii folclorice și în succesiunea timpului, producțiile folclorice se pot schimba structural, pot apărea specii noi în timp ce altele ar dispărea. În epoca modernă, dată cu înregistrările după o metodologie științifică, se asigură păstrarea peste timp a nestematelor folclorice în arhivele unor instituții de specialitate și, de aici, selectarea și publicarea lor în culegeri sau antologii reprezentative.

Opera folclorică are și un caracter SINCRETIC. Coexistînd și exprimînd o stare de spirit, poezia, muzica, dansul, și chiar portul dovedesc, în primul rînd, capacitatea creatorului anonim de a realiza unitatea de expresie în diversitate.

Tematica literaturii populare este extrem de variată, reflectînd desigur complexitatea vieții umane. Bogăția temelor și motivelor este confirmată și de multitudinea speciilor literare. Cele mai răspindite teme sînt: Lupta împotriva nedreptății și întrajutorarea, iar cele mai cunoscute și mai cîntate motive sînt: motivul dorului, motivul jertfei zidirii și motivul Zburătorului.

În literatura noastră populară *doina* este foarte răspîdită. În realitate un cîntec cu forme diferite și variate: de dor, de dragoste, de jale, de revoltă, de haiducie, de voinicie, de înstrăinare, de cătanie ș.a.m.d., un cîntec supus mereu improvizației. Prin intermediul lui, omul din popor își exprimă sentimentele, adesea durerea și jalea provocate de vitregiile vieții. Cîntecul acesta pe care-l numim *doină* are, în realitate, o funcție etică și de purificare a omului, căci, prin decantarea suferinței, a sentimentului de durere, omul iese întărit, cu forțele revitalizezate, capabil să continue eforturile și să reziste vicisitudinilor vieții:

„Codrule, codruțule/ Deschide-ți cărările / Să-mi duc supărările “.

Motivul doinei și al dorului, intraductibil în alte limbi, este unul din motivele specifice creației lirice a poporului nostru. Atît de răspîdit este încît noțiunea însăși a ajuns să fie personificată sau, altfel spus, substituită ființei iubite:

„Frunză verde mărgărit, / Sus pe malul înverzit / Găsii dorul adormit,/ Pe-o pală de fin cosit.../ Frunzuliță fin ales,/ Cum să fac să nu-l deștept?/ De s-o deștepta cumva, / Nu mai pot de el scăpa...”

Reprezentativă pentru tema și motivul înfrățirii omului cu natura este balada Miorița. Deși ni se sugerează o moarte metaforică sau exprimată testamentar, apare totuși, cu claritate, ideea că ciobanul acceptă prezumtiva moarte cu demnitatea vechilor daci, conștient că, după moarte, se va înfrăți de-a pururi cu natura:

„Și de-o fi să mor/ În câmp de mohor,/ Să-i spui lui vrincean/
Și lui ungurean/ Ca să mă îngroape,/ Aice pe-aproape,/ În strunga de oi,/ Să fiu tot cu voi”.

Motivul jertfei zidirii, al sacrificiului suprem, acceptat de artistul creator, apare în balada *Monastirea Argeșului*, unde destinul implacabil al Meșterului Manole și al soției sale, Ana, este reflectat în versuri de o tulburătoare simplitate:

„Iar bietul Manoli,/ Meșterul Manoli,/ Când se încerca/ De-a se arunca,/ Iată c-auzea/ Din zid că ieșea / Un glas nădușit,/ Un glas mult iubit/ Care greu gemea/ Și mereu zicea:/ „Manoli, Manoli,/ Meștere Manoli! / Zidul rău mă strânge, / Țișoara-mi frânge, / Copilașu-mi plânge,/ Viața mi se stinge!”/ Cum o auzea,/ Manea se pierdea,/ Ochii-i se-nvelea,/ Lumea se-ntorcea,/ Norii se-nvrtea,/ Și de pe grindisă,/ De pe coperisă,/ Mort bietul cădea!”

Drama Meșterului Manole este puternic potențată de contradicția existentă între aspirația sa de a realiza opere și mai desăvârșite și aceea a domnitorului de a împiedica o asemenea tentativă pentru a putea astfel să dețină el, singur, gloria și faima produse, inevitabil, de o asemenea operă:

„Voi meșteri zidari,/ Zece meșteri mari,/ Spuneți-mi cu drept/ Cu mîna la pept/ De-aveți meșterie/ Ca să-mi faceți mie/ Altă monastire/ Pentru pomenire,/ Mult mai luminoasă/ Și mult mai frumoasă?”

Creatorul aspiră în permanență spre absolut. El nu poate să fie niciodată satisfăcut pe deplin de ceea ce a realizat. Meșterul Manole se identifică aievea cu imaginea artistului creator, mistuit neîncetat de dorința de a da la iveală opere care să dăinuie peste

timp:

„Află că noi știm/ Oricînd să zidim/ Altă monastire/ Pentru pomenire,/ Mult mai luminoasă/ Și mult mai frumoasă!”

Legenda este una dintre speciile foarte răspîndite, o povestire de dimensiuni reduse în cadrul căreia se împletesc elementele fantastice, miraculoase cu cele bazate pe fondul real al unor evenimente. *Legenda* are un profund caracter funcțional și sens axiologic, urmărind să explice, atît originea și existența, cît și însușirile unor ființe, lucruri sau fenomene.

În afară de valoarea lor artistică, legendele, în mare măsură, prin conținutul lor tematic, au și calitatea de a înfățișa aspecte inedite din viața poporului, concepții diferite despre lume și viață care s-au succedat de-a lungul timpului.

Legendele sînt de două feluri: istorice și mitologice.

Legende istorice se grefează pe un fapt real: un personaj istoric, o întîmplare petrecută, un loc geografic deosebit. Legendele mitologice atribuie existența și însușirile fenomenelor din natură unor personaje supranaturale.

Basmul este o operă epică în proză în cadrul căreia întîmplările reale capătă proiecții fantastice într-un plan fictiv (simbolic). Basmul are o trăsătură specifică distinctă și anume, indiferent de proporțiile conflictului dintre forțele binelui și ale răului, forțele binelui înving inevitabil, căci ele reprezintă, în ipostaze variate, idealul de frumusețe, vitejie, cinste și, mai presus, idealul de dreptate al poporului.

Orice basm se poate comenta sau analiza după principiul adecvat operei epice, cu deosebirea că aici, este necesar să se facă diferențierea între cele trei planuri caracteristice basmului: planul real, planul simbolic și planul didactic.

Poezia obiceiurilor

Folclorul românesc cunoaște un repertoriu extrem de bogat referitor la obiceiurile tradiționale legate de sărbătorile creștine, a muncilor agricole de peste an sau a diferitelor preocupări cum ar fi, de pildă, păstoritul. Deși au o origine foarte veche, multe dintre aceste obiceiuri s-au păstrat, unele cu succesive schimbări pînă în

zilele noastre. Foarte răspindite sînt colindele, urările cu plugușorul și jocurile cu măști, toate legate de schimbarea anului sau de sărbătorile crăciunului.

În poezia plugușorului realitatea hiperbolizată se îmbină cu aspecte comice pentru a stîmni interesul și a produce momente de veselie în rîndul ascultătorilor.

În cadrul obiceiurilor primăverii și verii, foarte popular și răspîndit este Caloianul. Cîntat pe un ritm aproape de recitativ, se distinge prin sincretismul său, reprezentînd, în esență o incantație de factură arhaică:

„Caloiene iene,/ Caloiene iene,/ Du-te-n cer și cere,/ Să deschiză ploile,/ Să curgă ca gîrlele/ Zilele și nopțile/ Ca să crească grînele“.

La oricare din popoarele lumii, momentele cruciale din viața omului (nașterea, căsătoria și moartea) sînt sărbătorite și însoțite de diferite obiceiuri. Printre cele mai răspîndite obiceiuri de acest gen, am menționa cîntecul bradului, o evocare simbolică a actului de tăiere a bradului, a durerii pe care o stîrnește moartea unui tînăr. Cîntecul este, în fond, un monolog solemn prin care se descrie ceremonialul tăierii bradului și aducerii lui la cîpătiul mortului. Într-o anumită fază, bradul însuși, personificat, regretă evenimentul:

„Eu dacă știam,/ Nu mai răsăream,/ Eu de-aș fi știut/ N-aș mai fi crescut“.

Nunta este cea mai exuberantă manifestare artistică populară. Cîntecele au semnificații diferite: tristețe, nostalgie, umoristice și satirice:

„O, săraca soacra-mea, / Îmi dă lapte într-o lulea,/ Mămăliga pe-o surcea,/ Eu mînînc și-o rămurea/ Pentru biata soacră-mea“.

Textul vechi amintit de Dimitrie Cantemir în „Descrierea Moldovei“ se reflectă, într-o formă evoluată, în orația de nuntă de la începutul secolului al XIX-lea:

„Plecarăm cu tînărul nostru împărat la vînătoare/ Astăzi, fiind zi de sărbătoare,/ Și vînarăm munți cu brazi/ Vîlcele cu pietricelele/

Ceriul cu stelele,/ Cîmpul cu florile,/ Iar cînd fu soarele îndeseară/
Dădurăm într-o urmă de fiară,/ Toată oastea stăturăm la mirare./
Unii ziseră că este urmă de fiară,/ Ci de va fi urmă de fiară./ Va să fie cu tînărul nostru împărat dăsară;/ Alții ziseră că să fie urmă de zînă,/ Ci de va fi urmă de zînă./ Va să fie cu tînărul nostru împărat de mînă;/ Alții ziseră: sînt floricele din rai,/ Ci de va fi floricea din rai,/ Va fi cu tînărul nostru împărat la bun trai“.

(Din colecția lui Mihail M. Robea)

Poem de mare întindere, Orația de nuntă se distinge prin cuprinderea, în plan epic, a întregului ceremonial, a obiceiului străvechi, practicat de comunitatea umană cu prilejul căsătoriei a doi tineri, a întemeierii unei noi familii.

Momentele memorabile ale nunții, de măreție epică, sînt date de Orația de nuntă, specie de mari dimensiuni, o îmbinare de elemente alegorice și glumețe, încărcată de simboluri folclorice străvechi, între care motivul vînătoarei, atestat pentru prima oară de Dimitrie Cantemir:

„Cinstiți boieri,/ Măritul nostru împărat,/ În vreme ce umbla după vînat,/ a dat de-o ciută...care/ a luat-o la fugă și s-a ascuns./ Noi am pornit pe urmele lăsate de copitele ei / și am ajuns pînă la casa aceasta“.

Literatura populară, izvor de inspirație pentru literatura cultă

Eminescu a dat cel mai strălucit exemplu de valorificare creatoare a literaturii noastre populare. În cazul poemului *Luceafărul*, pornind de la basmul fantastic cules de Richard Kunisch, *Fata din grădina de aur*, Eminescu a realizat un poem filozofic de factură romantică de o inegalabilă valoare artistică. În basm, conform schemei tipice, se spune că o fată frumoasă de împărat fusese ascunsă de tatăl ei în palatul din grădina de aur, situat între niște munți foarte înalți. Cu toate acestea, un zmeu a văzut-o și s-a îndrăgostit de ea, cerîndu-i să-l urmeze mai întîi pe cer, în vecinătatea soarelui și apoi, în ocean, în palatele sale de mărgean. Fata îi pretinde să devină muritor. Zmeul acceptă dar, pînă să se

întorcă de la ziditor, o vede fugind cu un fiu de împărat și, înfuriat, dărimă peste ea o stîncă, răzbunîndu-se.

Dacă am suprapune schematic cele două opere, am constata că poemul urmează firul epic al basmului dar, în realitate, motivul folcloric a fost asimilat și topit aproape definitiv.

Astfel, de la intriga specifică basmului, se ajunge la poemul romantic eminescian pe tema destinului omului de geniu. Poemul capătă însă implicații mult mai largi, deoarece Eminescu a spart hotarele imaginate inițial cînd spunea: „Mi s-a părut că soarta luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului de pe pămînt și i-am dat acest înțeles alegoric...” (mss.2275, fila 56, Biblioteca Acad. Române) și a ajuns la un nou concept, aspirînd spre cunoașterea-iubire, ca spre un univers cu legile, tainele și miracolele sale proprii.

Comparînd schema epică a basmului cu poemul, vom constata, de fiecare dată, capacitatea uluitoare a poetului de a sorbi din substanța unor plămuiți populare și de a le înălța în perspectiva eternității.

Zmeul din poveste se metamorfozează în flăcău, cerîndu-i fetei din grădina de aur: „Urmează-mă! Te voi duce în vecinătatea soarelui”. Aceasta îi răspunde: „dacă te-aș urma, soarele m-ar arde”.

Poetul, urmînd același fir epic, ajunge însă la forma cea mai tulburătoare a lirismului, dezvăluind, alegoric, distanțele ireconciliabile dintre omul de geniu și omul de rînd, dintre spiritul superior, care aspiră, sub impulsul setei de cunoaștere, spre materialitatea totală și ființa inferioară, incapabilă să-și depășească propria condiție:

„O vin'! odorul meu nespus,/ Și lumea ta o lasă:/ Eu sunt luceafărul de sus,/ Iar tu să-mi fii mireasă.// O, ești frumos, cum numa-n vis/ Un înger se arată,/ Dară pe calea ce-ai deschis/ N-oi merge niciodată;// Străin la vorbă și la port,/ Lucești fără de viață,/ Căci eu sunt vie, tu ești mort,/ Și ochiul tău mă-ngheață”.

În timp ce zmeul își exprimă dorința sub impulsul sexualității nemăsurate, Hiperion ni se înfățișează într-o ipostază unică. Dorința sa reflectă o aspirație nemărginită, o ardere interioară, de proporții prometeice:

„Cum el din cer o auzi,/ Se stinse cu durere,/ Iar ceru-ncepe a se roti/ În locul unde piere;// În aer rumene văpăi/ Se-tind pe lumea-ntreagă/ Și din a chaosului văi/ Un mîndru chip se-ncheagă”

Zmeul se manifestă ca o ființă elementară, răzbunătoare, atunci cînd, din gelozie, dărimă o stîncă peste fată, în timp ce Hiperion se disociază total de asemenea răbufniri. El se află la celălalt pol, gata de orice sacrificiu pentru a eterniza condiția spiritului superior. Chiar dacă este condamnat să rămînă izolat, să nu poată obține niciodată fericirea, într-o lume incapabilă să-l înțeleagă, el nu provoacă, în mod deliberat, suferința altora.

Deși este tentat să stigmatizeze atitudinea Cătălinei, o face însă cu detașarea și mîndria caracteristică firilor superioare:

„-Ce-ți pasă ție chip de lut,/ Dac-oi fi eu sau altul?// Trăind în cercul vostru strîmt/ Norocul vă petrece,-/ Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor și rece”.

ELEMENTE DE INTERFERENȚĂ ÎN LITERATURA POPULARĂ

Balada Toma Alimoș a fost culeasă și publicată de Vasile Alecsandri în primul volum de folclor tipărit la noi, în anul 1852. După opinia mai multor cercetători, pare să fie una dintre cele mai vechi balade populare, situată la confluența dintre două epoci: comuna primitivă și orînduirea feudală. Ea invocă astfel un anumit tip de relații sociale.

Vechimea baladei este atestată și de contaminarea deosebit de pregnantă cu basmul popular - specie care a circulat încă din cele mai vechi timpuri.

Poetul anonim, folosind procedeul antitetice, caracteristic basmului, unde binele se confruntă în mod ineluctabil cu răul, atribuie celor două personaje însușiri diametral opuse - antonimice. Haiducul, om drept și viteaz „nalt la stat, mare la sfat“, reprezintă, în esență, *binele*, în timp ce boierul, „stăpînul moșiilor“, hidos la chip și la suflet, „Manea slutul și urîtul, Manea grosul și-artăgosul“ întruchiează *răul*.

Subiectul baladei corespunde în parte schemei stereotipe a basmului fantastic.

Date fiind deosebirile de structură dintre baladă și basm, confruntarea dintre bine și rău cunoaște un deznodămînt tragic. Hapsîn și crud, dar, mai presus de toate, laș, stăpînul moșiilor îl lovește pe haiduc mișelește, în timp ce acesta îi închina plosca:

„Manea sînga/ și-ntindea/ să-i ia plosca,/ și să bea,/ iar cu dreapta/ ce-mi făcea?/ Paloș mic că răsucea, pîntecele i-atingea,/ mațele i le vârsa/ și pe cal încăleca,/ și fugea, nene, fugea,/ vitejia/ cu fuga!“

Aria de interferență dintre basm și baladă este foarte largă, cu numeroase puncte de suprapunere. Folosind dialogul și personificarea, autorul anonim ne pune în fața unei situații identice prin analogie cu întîmplările specifice basmului. În basmul fantastic, calul este înzestrat cu însușiri omenești. El are grai ca și omul și, pe deasupra, fiind năzdrăvan, „se dovedește un sfătuitor prețios care oferă stăpînului, ori de cîte ori este nevoie, soluția cea mai nimerită

pentru a ieși din impas“ (Ov. Bîrlea, Mică Enciclopedie a poveștilor românești, Buc., Ed. Științifică și enciclopedică, 1976, p.90).

Calul haiducului Toma Alimoș se manifestă întocmai ca și strămoșii omonimi din basm.

Rănit de moarte, haiducul cere ajutor calului pentru a putea, înainte de moarte, să împlinească dreptatea:

„Murgule, murguțul meu,/ datu-mi-te-a taică-meu/ ca să-mi fii de ajutor-/ la nevoie și la zor,/ să te-ntreci cu șoimii-n zbor/ pîn-a fi ca să nu mor./ ...Să mă porți ca gîndul meu/ Și s-ajung pâl-ciine rău...“

Calul conștient parcă de misiunea hotărîtoare ce-i revine, răspunde simplu, fără ezitare, convins că dorința stăpînului trebuie îndeplinită:

„Lasă șaua, sai pe mine/ și de coamă țin'te bine,/ Ca s-arăt la bătrînețe/ ce-am plătit la tinerețe!“

În acest pasaj, versul de opt silabe, cu rimă împerecheată pare că ar necesita o *cezură* după primele patru și apoi trei silabe pentru a evidenția pozițiile contrastante, antitetice. Haiducul va călări fără șa, iar în loc de frîu va folosi coama, în timp ce calul, ajuns la bătrînețe, va dovedi ce-a fost în tinerețe.

Din îndemnul lui Toma, constatăm că murgul său se poate întrece cu „șoimii-n zbor“ și, de asemenea, posedă însușirea de a străbate distanțele cu viteza gîndului, întocmai ca și omonimii săi din basmul fantastic.

Sub aspectul forței și voinței supranaturale a haiducului de a lupta și după ce a fost rănit de moarte, influența basmului se exercită numai pînă la o anumită limită. Ceea ce se petrece în planul simbolic, specific basmului, nu mai corespunde sensului baladei, raporturilor în care se află eroul. Conduita sa, oricît de miraculoasă ar părea, rămîne în esență, circumscrisă planului real. Cînd Toma Alimoș găsește resurse de-a dreptul supranaturale pentru a supraviețui, el se află în similitudine cu eroii din basm:

„Vreme multă nu pierdea,/ mațele că-și aduna/ cu brîul lat se încingea,/ mijlocul că-și strîngea/ și la murgul se ducea/ și pe murg încăleca“.

Sentimentul, care-i dă tărie să înfrunte și chiar să sfideze, pentru un timp, moartea iminentă, izvorăște din adâncul ființei sale însetate de dreptate. Ca haiduc și-a închinat întreaga viață luptei pentru dreptate și libertate socială. De aceea nu poate concepe o asemenea cădere: să piară dintr-o lovitură mișelească. El trebuie, în concepția omului din popor, să supraviețuiască cel puțin pînă în clipa cînd va împlini dreptatea și-l va pedepsi pe stăpînul moșiiilor, laș și ucigaș, conform conceptului care dăinuie ca lege nescrisă: „după faptă și răsplată“:

„Bine vorba nu sfîrșea,/ murgulețu-și repezea/ și cu sete mi-l lovea;/ capu-n pulbere-i cădea,/ iar cu trupul sus pe șea,/ calu-n lume se ducea“

Constatăm astfel că numai din această etapă se remarcă o disociere față de schema basmului fantastic. Atît eroul cît și creatorul anonim recunosc și acceptă „caracterul ineluctabil al morții“ (Ion Biberi, *Viața și moartea în evoluția universului*, Buc., Ed. enciclopedică română, 1971, p.59).

Întîmplările sînt evocate simplu, impresionînd tocmai de aceea și devenind cu atît mai verosimile.

Din moment ce viața luminoasă, închinată iubirii pentru frumos și bine, s-a stins, înfrățirea cu natura eternă urmează firesc:

„Codrul se cutremura/ulmi și brazi se clătina,/fagi și paltini se pleca,/ fruntea de i-o săruta/ și cu freamăt îl plîngea.“

Influența basmului a încetat și, în disjunție cu el, deznodămîntul este dramatic. Dacă, în basm, asistăm la victoria, la triumful total al eroului, în cazul baladei, eroul plătește cu viața, face sacrificiul total în lupta pentru triumful binelui și dreptății.

BIBLIOGRAFIE

Dima Al., *Arta populară și relațiile ei*. Buc., Editura Minerva, 1971.

LITERATURA ROMÂNĂ VECHĂ

IDEI PRINCIPALE:

A constituit o fază de tranziție spre literatura modernă.

Pe lîngă literatura populară de circulație orală, manifestările oamenilor, evenimentele de seamă din istorie au fost consemnate și în scris. Singurul text dacic păstrat pînă în prezent este o inscripție descoperită la Sarmisegetuza, compusă numai din trei cuvinte: *Decebalus per Scorilo* (Decebal fiul lui Scorilo).

În evul mediu limbile de cultură folosite pe teritoriul țării noastre, în biserică și în cancelariile domnești, au fost *latina*, *greaca* și *slavona*.

Literatura română în limba slavonă ajunge, în secolul al XVI-lea, cu *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie* - o adevărată enciclopedie a cunoștințelor moral, politice și filozofice - la cea mai înaltă dezvoltare.

Odată cu valul reformator, care cuprinde Europa, se extinde și în țările române procesul de introducere a limbii române în biserică, în locul celei slavone. În aceste împrejurări, se înființează primele tipografii și începe o intensă activitate de editare a cărților religioase. Cele mai importante traduceri, sub aspect lingvistic, sînt realizate, începînd din anul 1557, de diaconul Coresi, la Brașov. Aceste traduceri pun bazele limbii române literare.

În etapa imediat următoare, prin participarea directă a unor învățați și cărturari de seamă, apar lucrări de o covîrșitoare importanță pentru dezvoltarea limbii române literare:

- *Cazania* sau *Cartea românească de învățătură* (1643) a mitropolitului Varlaam;

- *Noul Testament*, tradus și tipărit la Bălgrad (Alba Iulia), în anul 1648, de mitropolitul Transilvaniei, Simion Ștefan;

- *Psaltirea în versuri* (1673) a mitropolitului Dosoftei;

- *Biblia de la București* (1688), considerată monument de limbă română literară și de biruință a limbii române ca limbă a culturii creștin-ortodoxe.

BIBLIOGRAFIE:

Cartoian Nicolae. *Istoria Literaturii române vechi*, I, II, III, Buc., 1940, 1942, 1945.

ISTORIOGRAFIA ROMANEASCA

IDEI PRINCIPALE:

A introdus pe scară largă primele elemente specifice literaturii artistice.

Mișcarea culturală europeană, cunoscută și sub numele de *Renaștere*, a pus în centrul activității sale *omul*. Inițiatorii acestei mișcări erau conștienți că omul nu se putea perfecționa decât prin cultură și de aceea s-a dat o mare amploare dezvoltării tuturor ramurilor științei și culturii, determinând o adevărată explozie și înflorire a vieții spirituale, stimulând marile creații și descoperiri geografice, promovând, pe toate căile, o concepție filozofică și socială *umanistă*, având ca scop suprem emanciparea ființei umane și umanizarea societății.

În perioada renașterii, secolele XIV-XVI, mulți dintre domnitorii români sînt adepții curentului umanist european, distingîndu-se ca promotori ai culturii (Mircea cel Bătrîn, Ștefan cel Mare, Neagoe Basarab, Iancu de Hunedoara).

De asemenea s-au remarcat, în această perioadă, pleiade întregi de cărturari, de spirite luminate ca Udriște Năsturel, Varlaam, Dosoftei, Simion Ștefan, Nicolae Milescu Spătarul, Grigore Ureche, Miron Costin, Stolnicul Constantin Cantacuzino, Dimitrie Cantemir.

În țara noastră, alături de arhitectură și pictură, a cunoscut o amplă dezvoltare și istoriografia. Spiritele luminate au văzut în ea singurul mijloc de a transmite urmașilor date și dovezi despre istoria neamului nostru. Mărturisirea lui Miron Costin este concludentă din acest punct de vedere:

„Să încep osteneala aceasta, după atîtea veacuri de la descălecătul țărilor cel dintîi de Traian, împăratul Rîmului, cu cîteva sute de ani peste mie trecute, *să sparie gîndul*. A lăsa iarăși nescris, cu mare ocară înfundat neamul acesta de o seamă de scriitori, *este inimii durere*. Biruit-au gîndul să mă apuc de această trudă, să scot lumii la vedere felul neamului din ce izvor și semînție sînt lăcuiorii țării noastre, Moldovei și Țării Românești și românii din țările Ungurești că toți un neam sînt și o dată descălecați sînt.”

Cele mai valoroase scrieri istoriografice sînt:

- *Letopisețul Țării Moldovei*, realizat în ordine, de Grigore

Ureche, de la 1359 la 1594; de Miron Costin, de la 1594 la 1661 și de Ion Neculce, de la 1661 la 1743.

- *Letopisețul cantacuzinesc* și *Cronica Bălenilor*, realizate de autori anonimi pentru perioada 1290-1688 și continuate de Radu Greceanu, între 1688-1714, de un anonim și Radu Popescu, de la 1714 la 1729.

Importanța istoriografiei românești:

1. A susținut și a demonstrat, pe baza-unor dovezi istorice, lingvistice și arheologice:

- a) Originea romană a poporului și a limbii române.
- b) Continuitatea neîntreruptă a românilor pe teritoriul vechii Dacii.
- c) Unitatea etnică a tuturor românilor.

2. A introdus în circulație, prin puterea cuvîntului scris, primele elemente specifice literaturii artistice:

- narațiunea;
- descrierea;
- dialogul;
- portretul literar;
- aspectul subiectiv al evocărilor;
- caracterul memorialistic.

Portretul literar al lui Ștefan cel Mare, realizat de Grigore Ureche, a rămas pînă astăzi celebru în întreaga noastră literatură: „Fost-au acest Ștefan Vodă om nu mare de stat, mînios și de grabă a vîrsa sînge nevinovat; de multe ori la oșpețe omorîia fără județ. Amintrelea era om întreg la fire, nelenescu, și lucrul său îl știa a-l acoperi, și unde nu gîndeai, acolo îl aflai. La lucruri de războaie meșter; unde era nevoie, însuși se vîrîia, ca vîzîndu-l ai săi, să nu îndărăpteze, și pentru aceia raru războiu de nu biruia. Și unde-l biruia alții, nu pierdea nădejdea, că știindu-se căzut gios, se rădica de-asupra biruitorilor.”

Demn de reținut este și portretul metaforic - contrastiv al lui Ion Neculce, la adresa unuia dintre domnitorii moldoveni:

„Pe de-asupra, pom înflorit, iară pe dinlăuntru, lac împutit.”

3. A exercitat o puternică influență asupra literaturii române moderne.

Celebra nuvelă istorică „Alexandru Lăpușeanul“, de Costache Negruzzi își are izvorul în *Letopisețul Țării Moldovei* de Grigore Ureche, ca și drama istorică „Despot Vodă“ de V.Alecsandri, trilogia „Apus de Soare“ de Barbu Ștefănescu-Delavrancea, „Frații Ideri“ și „Nicoară Potcoavă“, de M. Sadoveanu. Din „*Letopisețul Țării Moldovei*“, de Miron Costin, s-au inspirat: B.P.Hașdeu în drama „Răzvan și Vidra“, M.Sadoveanu în romanele „Neamul Șoimăreștilor“ și „Nunta domniței Ruxandra“.

Letopisețul Țării Moldovei, precedat de *O samă de cuvinte* de Ion Neculce a constituit, de asemenea, o sursă inepuizabilă pentru numeroși scriitori, printre care la loc de frunte se află Mihail Sadoveanu.

Cronicarii munteni, a căror cronică excelează prin violența polemică și tenta satirică, au constituit modele pentru pamfletele de mai târziu realizate de vestiții Tudor Arghezi și N.D. Cocca.

BIBLIOGRAFIE:

Cartoian Nicolae, *Istoria Literaturii române vechi*, III, Buc.,1945.

DIMITRIE CANTEMIR

(personalitate enciclopedică, domn al Moldovei între 1710-1711)

Cărturar de seamă, recunoscut la nivel european, Cantemir a sintetizat acumulările cronicarilor, arătând că cel mai important aspect ce trebuia relevat cu privire la originea latină a limbii și a poporului român, rezidă în faptul că noi sîntem urmașii unui popor care „a creat o cultură și o civilizație în lume.“

La cererea Academiei din Berlin, realizează prima lucrare etnografică despre țara noastră: *Descriptio Moldaviae*.

Cantemir este întemeietorul primului roman în literatura noastră: *Istoria ieroglifică* (1705), roman alegoric dedicat unor evenimente din istoria Moldovei anilor 1703-1705 și a conflictului dintre cantemiriști și brîncoveni.

Cu virulență pamfletică se confruntă lumea păsărilor condusă de Corb (Brîncoveanu), cu lumea patrupedelor, avîndu-l în frunte pe Inorog (Cantemir).

BIBLIOGRAFIE:

P.P.Panaiteescu, *Dimitrie Cantemir, viața și opera*, Buc.,1958

ȘCOALA ARDELEANĂ

IDEI PRINCIPALE:

A pus bazele științifice ale procesului de luptă pentru eliberarea națională.

Ca mișcare de idei iluministe, Școala ardeleană apare în Transilvania la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, avînd ca principal scop obținerea egalității în drepturi a românilor cu celelalte națiuni privilegiate: maghiarii, sașii și secuii. Acestea realizaseră, încă din anul 1437, înțelegerea cunoscută sub numele de *Unio trium nationum*.

În condițiile subjugării Transilvaniei de către imperiul Austro-Ungar, Programul și obiectivele Școlii ardelenice, program, de eliberare națională și socială, rezultă din memoriul *Supplex Libellus Valachorum Transilvaniae*, înaintat împăratului Leopold II, în anul 1791, prin care se cerea, în esență, recunoașterea românilor din Transilvania ca națiune egală în drepturi cu celelalte.

Înscriindu-se în curentul de gîndire european, Școala ardeleană urmărea, pe de altă parte, emanciparea „luminarea” poporului. În acest scop au fost înființate sute de școli în limba română și a cunoscut o amploare deosebită tipărirea de lucrări istorice și filologice.

Cei mai de seamă reprezentanți ai acestei mișcări sînt: *Samuil Micu* (1745-1806); *Gheorghe Șincai* (1734-1816); *Petru Maior* (1761-1821); *Ion Budai Deleanu* (1760-1820), autorul primei epopei în limba română, intitulată „Țiganiada”.

Lucrările cele mai reprezentative prin care s-au adus argumente științifice în susținerea drepturilor românilor, datorită originii, unității etnice, vechimii și continuității lor pe teritoriul vechii Dacii, sînt:

-*Istoria și lucrurile și întâmplările românilor*, 1795, de *Samuil Micu*;

-*Hronica românilor și a mai multor neamuri*, de *Gheorghe Șincai* (a văzut lumina tiparului, tîrziu, după moartea autorului, datorită lui *Mihail Kogălniceanu*);

-*Istoria pentru începuturile românilor în Dachia*, 1812, de *Petru Maior*.

Punînd un accent deosebit pe dezvoltarea științei și culturii și urmărind, prin aceasta, ridicarea gradului de civilizație al întregului popor, cîștigarea drepturilor sacre ale națiunii române subjugate din Transilvania, Școala ardeleană are, în primul rînd, marele merit de a fi declanșat procesul de modernizare a culturii noastre, înscriindu-se astfel, cu toate particularitățile sale, în curentul iluminist european, asigurînd totodată, bazele științifice ale procesului de luptă pentru eliberarea națională.

BIBLIOGRAFIE:

Rotaru Ion, *O istorie a literaturii române*, vol. I, capitolul Școala ardeleană, pp. 64-76. Buc., Ed. Minerva, 1971.

ȚIGANIADA SAU TABĂRA ȚIGANILOR

de Ion Budai Deleanu

Realizată pe principiul alegoriei, într-o largă respirație lirico-epică, epopeea, compusă din douăsprezece cînturi, constituie unica operă de acest gen din literatura noastră.

Acțiunea se petrece sub domnia lui Vlad-Țepeș. Acesta îi solicită și pe țigani să-l sprijine în lupta contra turcilor. Pitorescul și comicul se îmbină armonios. Cetele țiganilor sînt alcătuite pe baza îndeletnicirilor principale: ceata *ciurarilor*, *argintarilor*, *fierarilor*, *lingurarilor*, *aurarilor* și *lăieșilor*. Intrarea acestora în scenă, audierea planului de război expus de Vlad-vodă, peregrinările fantastice ale lui Parpanghel în căutarea iubitei sale, Romica, furată de draci, participarea țiganilor la bătălie și încăierarea din final, din timpul dezbatărilor pentru stabilirea formei de guvernămînt sînt tot atîtea modalități prin care autorul își îndreaptă satira împotriva racilelor care bîntuiau societatea.

Vînzoleala din tabăra de la *Spăteni*, localitatea situată între *Flămînda* și *Inimoasa*, sugerează, prin șarja comică, disproporția dintre vorbele și faptele țiganilor:

„...Ba-în urmă-ndrăzniră ș-a să bate/ Cu murgeștele păgîne gloate.“

Arhaismul limbii, explicabil astăzi prin vechime, constituie una din particularitățile operei, iar procedeele stilistice multiple o fac accesibilă peste timp.

Folosind enumerația și comparația dezvoltată, autorul individualizează pregnant personajele:

„...iubitorul de dreptate,/ Neagul ce numai de-o parte aude,/ Și-i cel mai bun meșter de covate,/ De scafe, cauce, linguri, tăiere,/ Hîmbare, răvare și cuire“.

Conflictele dintre țigani se încheie, de regulă, prin confruntări dramatice, dezvăluind teluricul din firea lor. Aici, cu tot dramatismul, pitorescul și comicul se îngemănează:

„Ghiolban încă dete să dea/ În Căcîcea cu o bardă lată,/ Iar cela aruncînd o bebee/ Îl tocă tocma în gura căscată./ Și așa-i fu

cruntă lovitură./ Cît îi zdrobi toți dinții din gură“.

Comicul are surse multiple, oscilînd însă în jurul comportării pururea schimbătoare a țiganilor, reprezentanți, în plan alegoric, ai boierilor. De remarcat în primul rînd comicul de situații. Țiganii îl asigură pe vodă de vitejia și curajul lor, susținînd că-i vor sătura pe dușmani „dă bătălie“, dar pînă la urmă cer cu deznădejde să le dea domnitorul „pă drum v'o pază“.

Dezbaterile îndîrjite din final, dintre diferiții adepți: *Baroreu* - monarhist; *Slobozan* - republican; *Tandaler* - demo-aristo-monarhist, ne dau imaginea unui conflict ireconciliabil, ce nu se putea încheia decît cu o încăierare și apoi cu împrăștierea țiganilor:

„...apoi prin o gîlceavă-amară/ Căci nu se nărăvea depreună,/ Toți care-ncotro fuga luară/ Prin dimonească amegitură“.

BIBLIOGRAFIE:

Țiganiada, Buc., Ed. Tineretului, 1959.

MOMENTUL 1848 ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

Perioada pașoptistă este delimitată convențional între anii 1830-1860. În acest interval de timp, exponenții de frunte ai generației, spirite luminate, oameni de cultură s-au aflat și în primele rînduri în lupta politică pentru înnoirea structurilor sociale. O trăsătură specifică, particulară, a mișcării revoluționare din țara noastră, alături de lupta împotriva despotismului feudal, o constituie idealul unirii. Acesta stă la baza întregului edificiu de idei politice și culturale. Se pune, de asemenea, un accent deosebit pe dezvoltarea unei literaturi în spirit și specific național, pe cultivarea tuturor valorilor moștenite și cele ale culturii universale. Se poate afirma că, odată cu realizările generației pașoptiste, s-au pus bazele renașterii noastre culturale. Scriitorii din această pleiadă au dat viață programului național, lansat, în 1840, de M. Kogălniceanu, în revista „Dacia literară”. Operele literare ivite acum se înscriu în specificul nostru național, oglindesc realitățile țării, fiind inspirate din trecutul istoric de luptă eroică pentru neam, din frumusețile patriei, din folclor, așa cum cerea tuturor scriitorilor țării programul amintit.

Literatura momentului 1848 a realizat un salt calitativ pe plan național, trasînd primele linii de contact pe traiectoria sincronizării sale cu literatura europeană.

ION HELIADE RĂDULESCU (1802-1872)

(De la mit la baladă)

Personalitate proeminentă a generației pașoptiste. Se impune ca îndrumător al culturii, fiind un frecvent sprijinitor în acțiunea de înființare a unor școli, teatre, societăți literare. În 1829, editează primul ziar din Țara Românească, intitulat „Curierul Românesc”, cu suplimentul „Curier de ambe sexe.”

Ca poet și prozator, abordează diferite genuri și specii. Combate cu vervă satirică și accente de pamflet impostura în artă, iar în 1828, publică, la Sibiu, celebra „Gramatică românească” în care suține cîteva principii avansate: ortografia fonetică, limbă literară unică și adaptarea neologismelor.

Dat fiind faptul că, în cazul baladei *Zburătorul* de I. Heliade Rădulescu, avem un exemplu de transpunere creatoare a mitului popular al Zburătorului în literatură, ne vom referi mai întîi la relația mit-operă literară și apoi la interferența dintre genuri și specii, dintre literatura populară și cea cultă.

Observăm că, în balada *Zburătorul*, relația mit-baladă s-a realizat printr-un proces de transfer obiectiv al ideii și semnificației mitului. Între credința populară că primele semne ale iubirii și, ca atare, trezirea unui nou sentiment, ar apărea sub influența unei forțe supranaturale, numite *Zburător*, și reflectarea ei în baladă, există o diferență numai sub aspectul individualizării și al localizării simbolice, natura și esența mitului rămînînd cu totul nealterate.

Surprinsă de „invazia” unor simțăminte necunoscute, Florica crede în existența și în intervenția zburătorului:

Oar'ce să fie asta? Întrebă pe bunica:

O și vrui leac ea doară...o fi vrui zburător!

Esența mitului rezidă așadar în formele și modalitățile prin care circulă, răspîndindu-se de la om la om și din generație în generație. Dialogul dintre cele două surate este concludent din acest punct de vedere:

„- Dar ce lumină iute, ca fulger trecătoare,/ Din miazănoapte scapă cu urme de schintei?/ Vro stea mai cade iară? vrun împărat mai moare?/ Or e - să nu mai fie - vro pacoste de zmei?// Tot zmeu a fost, surato. Văzuși, împelițatul!// Că țintă l-alde Floarea în clipă străbătu!// Și drept pe coș, leicuță! ce n-ai gândi, spurcatul!// Închină-te, surato! - Văzutu-l-ai și tu?“

Aici constatăm existența unor motive în similitudine directă cu alte specii. Mitul zburătorului se oglindește în forme specifice, dar evident analogice, și în basmul fantastic popular. Acest fapt ne duce la concluzia că între balada cultă Zburătorul și basmul fantastic popular se pot stabili unele paralelisme, determinate de o sursă de inspirație comună.

Procesul de interferență dintre cele două specii în discuție se manifestă atât sincron (în același timp), cât și diacronic (în momente diferite). În plan sincron, se poate observa că, atât în basm, cât și în baladă, zmeul este o ființă cu însușiri supranaturale, având capacitatea de a străbate în zbor distanțele, în ipostaze diferite: „Lumină iute ca fulger trecătoare“, „Balaur de lumină cu coada-nflăcărată“ - în baladă; „nor“, „pară de foc“, „vînt“ etc. - în basm:

„Greuceanu, simțind că s-a luat după dinșii zmeoaica cea bătrînă, zise frăține-său: -Ia te uită, frate, înapoi și spune-mi ce vezi. -Ce să văz, frate- îi răspunse el -iată un nor vine după noi ca un vîrtej.“ (Ileana Sînziana).

În ceea ce privește fizionomia și atitudinile erotice ale zmeului, desprindem câteva trăsături în diacronie. Astfel, în basm, „zmeii tînjesc după grația fetelor pămîntene, pe care le fură, suferind de a nu fi iubiți de ele“, în timp ce, în balada Zburătorul, situația se modifică, fetele îndrăgostindu-se de zmeu, acesta avînd darul de a se metamorfoza și de a le apărea fetelor în vis, sub înfățișarea unui tînăr frumos, pentru a le ademini și a le insufla dragostea:

„Pîndește bată-l crucea! și-n somn coalea mi-ți vine/ Ca brad un flăcăiandru, și tras ca prin inel,/ Bălăi, cu părul d-aur! Dar slabele lui vine/ N-au nici un pic de sînge, și-un nas ca vai de el!“

Motivul erotic, sub impulsul căruia zmeul se metamorfozează și-i apare fetei sub chipul unui tînăr cu însușiri fizice atrăgătoare,

poate fi găsit într-unul din cele mai vechi basme fantastice, *Fata din grădina de aur*, din culegerea lui Richard Kunisch:

„Zmeul se transformă în stea și căzu la ea în odaie. Apoi luă chipul unui tînăr frumos cu ochii negri ca noaptea“.

De aici, pe alte coordonate estetice, mitul zburătorului apare și în *Luceafărul* lui Eminescu, căpătînd o tulburătoare proiecție cosmică:

„În aer rumene văpăi/ Se-ntind pe lumea-ntreagă,/ Și din a chaosului văi/ Un mîndru chip se-ncheagă// Pe negre vișele-i de pâr/ Coroana-i arde pare,/ Venea plutind în adevăr/ Scăldat în foc de soare.“

Deși este numai invocat, mitul zburătorului se întîlnește și în poezia *Călin* - file de poveste: „Zburător cu negre plete, vin la noapte de mă fură“.

Revenind la problema interferențelor dintre specii, menționăm că, în basme, zmeii le fură pe fete, animați de dorința de a se căsători cu ele, fiind în stare să îndure oricîte suferințe; în baladă însă, raportul este inversat: Zmeul are darul de-a le chinui pe fete, înfățișîndu-li-se numai în somn „ca brad un flăcăiandru și tras ca prin inel“.

În funcție de natura fantasticului încorporat, diferit în basm și în baladă, diferențierile apar și sub aspectul realizării portretului fizic. În baladă, imaginea este cu desăvîrșire miraculoasă, aparținînd în întregime planului simbolic (fantastic):

„Balaur de lumină cu coada-nflăcărată,/ Și pietre nestimate luea pe el ca foc“.

În basm, planurile se interferează. Deși prin definiție zmeul este o ființă fantastică, el apare, în multe cazuri, în paralelism cu planul real, adesea într-un raport direct de comparație cu ființa umană:

„Prislea, ajuns pe tărîmul celălalt, o întrebă pe fata de împărat *ce fel de oameni* sunt zmeii aceia și dacă sunt voinici.“

(Prislea cel Voinic și merele de aur)

Apare deci concludentă intenția povestitorului popular de a-l pune pe zmeu într-o ipostază care să-l apropie de om, date fiind

confruntările directe dintre ei, cel mai adesea sub formă de luptă dreaptă; în baladă însă, unde motivul confruntării și cel al salvării fetelor nu există, persistă înfățișarea de dimensiuni supranaturale și imaginea de natură cosmică:

„Dar ce lumină iute, ca fulger trecătoare,/ Din miazănoapte scapă cu urme de schintei?”

Trecînd succint în revistă aceste aspecte, ajungem la concluzia că analiza baladei *Zburătorul* diferă substanțial de a altor poezii care au la bază motive folclorice. Dacă, de pildă, în cazul *Luceafărului* - inspirat, după cum se știe, din basmul *Fata din grădina de aur*, urmărim concomitent descifrarea sensurilor sale fundamentale și a mijloacelor artistice folosite de scriitor, putînd să neglijăm raportarea la sursa de inspirație, în balada *Zburătorul* vom avea ca principal scop să demonstrăm măiestria poetului de a transpune fidel în operă esența mitului, arătînd, în același timp, că acesta nu se mai află în circulație pe nici una din ariile folclorice ale țării noastre și deci poate fi cunoscut numai prin intermediul operei de artă (dacă nu avem curiozitatea de a cerceta arhiva de folclor).

Ținînd seama de valențele transferului realizat între mit și baladă, de unele puncte de interferență dintre basmul fantastic popular și balada cultă *Zburătorul*, putem să conchidem că vechiul mit al zburătorului a fost asimilat în cadrul celor două specii, fiecare căpătînd particularități specifice, dar păstrînd totuși substratul unei origini comune.

BIBLIOGRAFIE:

Ion Heliade Rădulescu, *Pagini alese*. Buc., Ed. Tineretului, 1961.

GR. ALEXANDRESCU (1812?-1885)

(Între clasicism și romantism)

Înrudit în aspirații cu mari spirite ale literaturii universale ca Byron, Young, Lamartine, Voltaire, La Fontaine, Musset, Hugo și alții, poetul Gr. Alexandrescu se distinge, în cadrul generației pașoptiste, prin originalitate și profunzime, atît în ceea ce privește introducerea unor noi genuri și specii literare, cît și prin folosirea unor procedee artistice. Poetul este considerat creatorul fabulei și satirei în literatura română; cît și un reprezentant de frunte al liricii patriotice.

Originalitatea poetului în crearea fabulei derivă din modalitățile de adaptare a unor teme universale la realitățile noastre. Meritul poetului constă, după Călinescu, în capacitatea „de a vizualiza realitatea și de a fi lucrat în tușul epocii”¹. În acest sens, reținem și observația lui I. Trivale că „Alexandrescu exemplifică, în mod unic în poezia noastră, felul cum o individualitate reală reușește a răzbi prin mulțimea influențelor străine care o covoiresc aproape, și a triumfa în cele din urmă, biruindu-le”².

Mijloacele folosite în fabulă sînt variate. Pentru a demasca parvenitismul, de exemplu, este pusă în scenă o anumită acțiune. Aflînd că unchiul său, boul, a ajuns într-un post mare, vițelul se grăbește să-i facă o vizită. Unchiul refuză să-l primească și dă ordin să fie îmbrîncit. În naivitatea sa vițelul presupune „că unchiu-a orbit/ căci fără îndoială nu putea a crede/ Că buna sa rudă să-l fi ocolit”.

Procedeul este ingenios. Observăm că pentru a eticheta gradul de decădere al parvenitului este folosit eufemistic verbul *a orbi*, iar consecința acestuia -conjunctivul perfect *să-l fi ocolit* - produce efecte ironice.

Limbajul artistic se individualizează, generînd, în vorbirea

¹ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini și pînă azi*, ediție prefată de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1985, p.159.

² I. Trivale, *Cronici literare*, București, 1915, p.311.

personajelor, comicul și ironia. Epitetele depreciative: *lichea nerușinată* și *potaie*, realizate din cuvinte populare, dau, în context, o coloratură expresivă specifică, dezvăluind opoziția ireconciliabilă dintre vorbele și faptele demagogului politic, în speță, dulăul Samson, surprins și demascat de intervenția cățelului Samurache:

„Gîndirea voastră, zise, îmi pare minunată./ Și sentimentul vostru îl cinstesc, frații mei“. Dulăul însă ripostează cu furie: „Noi frații tăi, *potaie*? O să-ți dăm o bătaie/ Care s-o pomenești./ Cunoști tu cine sîntem, și ți se cade ție./ Lichea *nerușinată*, astfel să ne vorbești?“

Uneori, chiar din felul cum cade accentul pe o unitate frazeologică se obține un anumit efect. Într-o replică a dulăului Samson, accentul este pus pe prepoziția adversativă negativă pentru a răsturna șirul afirmațiilor anterioare, făcute cu aplombul caracteristic demagogului: „Adevărat vorbeam;/ Că nu iubesc mîndria și că urăsc pe lei,/ Că voi egalitate, dar nu pentru căței“. Expresia a devenit un veritabil loc comun în vorbirea obișnuită, cu rostul de a zeflemisi formele de manifestare demagogică.

Observăm că unele construcții lexicale devin mijloace de potențare a expresiei poetice. Este cazul sintagmei „coadă de topor“, care, printr-un transfer sinonimic, capătă o valoare figurativă ce va deveni, de fapt, un echivalent pentru stigmatizarea trădării de orice natură:

„Dar cînd avu toporul o coadă de lemn tare,/ Puteți judeca singuri ce tristă întîmplare./ Istoria aceasta, d-o fi adevărată,/ Îmi pare că arată/ Că în fieșce țară/ Cele mai multe rele nu vin de pe afară,/ Nu le aduc streinii, ci ni le face toate/ Un pămîntean d-ai noștri, o rudă sau un frate“.

Ironia se degajă și din formele variate de adresare sau de identificare de tipul: „Craiule strălucit“, „Stăpine luminat“, „păroșii dregători“, „Înălțimea-mblănită“ etc., prin care se parodiază eticheta și formulele pompoase de adulare de la curtea domnească sau din anumite medii sociale. Lupul, ajuns împărat, este întîmpinat „de un vulpoi în slujbe lăudat“ cu formula: „să trăiți la mulți ani dobitocia voastră“. Desigur în contextul apropiării fabulei de actualitate, aici nu poate fi vorba numai de pastșarea

savuroasă a moravurilor de la curte, ci și de particularizarea unor aspecte sociale. Sub aparența înaltului respect, vicleanul dregător urmărește să persifleze, în replică, pomirea neașteptată a împăratului de a perora în numele dreptății și, în același timp, să atragă, cu subtilitate, atenția celorlalți confrăți că hrăpărețul stăpînitor e un simplu dobitoc, așa cum de altfel sugerează insidioasa sintagmă derivată de la acest substantiv:

„Să trăiți la mulți ani dobitocia voastră,/ Răspunse un vulpoi în slujbe lăudat,/ Ne poate fi iertat/ Să vă-ntrebăm zmerit, de vreți a ne-arăta,/ De unde-ați cumpărat postavul de manta?“

Pe de altă parte, interpretarea atît de măiestrit formulată și tot atît de linguşitoare, pregătește cu maliție poanta finală din morala fabulei:

„Cînd mantaua domnească este din piei de oaie,/ Atunci judecătorii fiți siguri că despoaie.“

Unul dintre atributele de fabulist ale lui Gr. Alexandrescu derivă și din faptul că „autohtonizează“ peisajul și aduce în scenă o tipologie românească, profund ancorată în realitatea vremii.³ Spre exemplificare, ne vom opri la o strofă din fabula *Boul și vițelul*, citată mai sus. Interogația este declanșată de contactul cu o realitate de neimaginat: „-Un bou în post mare?“, urmată de o propoziție ce accentuează nedumerirea: „-Drept, cum ciudat vine“ și, apoi, de o afirmație de generalizare care anulează definitiv interogația: „-Dar asta se-ntîmplă-n oricare loc“, pentru ca, în ultimile două versuri- devenite proverb- morala să apară ca o concluzie firească: „Decît multă minte știu că e mai bine/ Să ai totdeauna un dram de noroc“.

Gr. Alexandrescu este considerat, pe drept cuvînt, un precursor al lui Eminescu în ceea ce privește satira. Formă clasică de ridicularizare a moravurilor sociale, satira conține o intenție etică, exprimînd năzuința autorului de a combate aspecte ale decăderii

³ G. Călinescu, *Gr. Alexandrescu*, București, Editura pentru Literatură, 1962, p. 181.

morale ca: jocul de cărți, bîrfa, manifestările cosmopolite din saloanele mondene ș.a.m.d.

Operînd cu elemente ca repetiția și disimularea, poetul obține efectele satirice scontate:

„Mai lesne poci a spune hojiile urmate/ La zece tribunaluri sub nume de dreptate,/ Mai lesne poci să număr pe degetele mele/ Cîți sfinți avem pe lună și cîte versuri rele/ Decît să bag de seamă ce carte nu e dată,/ A cui este mai mare și cine o să bată.“

Folosind stilul direct și dialogul imaginar cu propriul său duh, în *Satiră. Duhului meu*, din care am citat mai sus, se obține portretul unui tînar cosmopolit, prototip al saloanelor mondene, devenit ridicol prin încercarea de mimare a modei apusene:

„Vezi domnișoru-acela care toate le știe,/ Căruia vorba, duhul, îi stau în pălărie, / În felul de-a o scoate cu grații prefăcute?/ Hainele după dînsul sînt la Paris cusute“.

Pentru ca imaginea tînărului anost și superficial să se contureze, poetul operează o mutație de sens, punînd cuvîntul duh într-o poziție dublă și divergentă. În prima accepțiune, duhul tînărului stă „în pălărie“, dar umorul se degajă din folosirea celui alt sens, determinat de modul tînărului de a purta pălăria, de felul, „de-a o scoate cu grații prefăcute“, pricepere în care ar sta, deci, spiritul, duhul unui tînar din înalta societate:

„Dar pentru că dă bine din mîini și din picioare,/ Și trîntește la vorbe fără să se gîndească,/ Am văzut multă lume *cu duh* să-l socotească.“

Ca și contemporanii săi, Gr. Alexandrescu a scris poezii patriotice, între care *Umbra lui Mircea. La Cozia*. Pentru a glorifica pe vestitul domnitor Mircea cel Bătrîn, folosește figuri de stil ca: *personificarea, hiperbola* sau procedee fonetice și gramaticale: *aliterația, repetiția, eufonia*. Versurile au o muzicalitate și o cadență specifică, pentru că intervine, în mod cu totul particular, *cezura repetată*. O atenție deosebită, merită, de asemenea, *hiperbola*, prin intermediul căreia natura însăși ia parte afectivă la actul de slăvire a domnitorului, făcînd să dăinuie peste timp ecoul marilor sale înfăptuiri.

„Mircea! îmi răspunde dealul; Mircea! Oltul repetează./ Acest sunet, acest nume valurile-l primesc;/ Unul altuia îl spune; Dunărea se-nștiințează/ Și-ale ei spumate unde către mare îl pomesc.“

În strofa finală a poeziei, *aliterația* și *eufonia* dau versurilor unitate și armonie desăvîrșită, sugerînd totodată scurgerea ireversibilă a timpului:

„Lumea e în așteptare...turnurile cele nalte/ Ca fantasme de mari veacuri pe eroii lor jălesc;/ Ș-ale valurilor mîndre generații spumegate/ Zidul vechi al mănăstirei în cadență îl izbesc.“

Poet modern în înțelesul deplin al cuvîntului, patriot înflăcărat și vizionar prin excelență, Gr. Alexandrescu ocupă, pe drept cuvînt, un loc de seamă în istoria literaturii române. Elogiul pe care i l-a adus Eminescu în Epigonii este o dovadă a aprecierii de care se bucură poetul în conștiința neamului românesc:

*Și ca Byron, treaz de vîntul cel sălbatic al durerii,
Palid stinge - Alexandrescu sînta candelă-a sperării,
Descifrînd eternitatea din ruina unui an.*

BIBLIOGRAFIE:

Gr. Alexandrescu, *Opere*. E.S.P.L.A., Buc., 1957.

COSTACHE NEGRUZZI (1808-1868)

(Intemeietorul nuvelei istorice în literatura română)

A fost unul din cei mai prolifici scriitori ai generației pașoptiste. El se înscrie, prin cea mai rezistentă parte a operei sale, în rîndurile acelor care au aderat la principiile „Daciei literare“.

Pornind de la cronica lui Gr. Ureche și de la „O samă de cuvinte“ a lui Neculce, a proiectat o epopee națională, „Ștefaniada“, închinată domnitorului supranumit „Soarele Moldovei“. A introdus genul epistolar în literatura noastră, iar nuvela sa „Alexandru Lăpușneanu“ a rămas, pînă astăzi, unică, atît sub aspectul unității arhitectonice, cît și al realizării estetice.

„ALEXANDRU LĂPUȘNEANUL“

(Caracteristici dramatice aplicate în genul eplc)

Nuvela este inspirată din Letopisețul Țării Moldovei de Grigore Ureche și apare în anul 1840, în primul număr al revistei „Dacia literară“.

Sub aspect compozițional, se apropie de genul dramatic. Personajele, confruntîndu-se direct, într-un dialog dens și fluent, mențin în permanență tensiunea și dramatismul conflictului. Este împărțită, de asemenea, în patru capitole cu titluri distincte, încadrate pe deplin întregului, dar putînd funcționa, fiecare în parte și de sine stătător: „Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau...“; „Ai să dai sama, doamnă“; „Capul lui Moțoc, vrem!“; „De mă voi scula, pre mulți am să popesc și eu.“

Nuvela este realizată în viziune romantică. Personajul principal, domnitorul Alexandru Lăpușneanu acționează în împrejurări excepționale și el însuși dispune de trăsături excepționale. Voința sa de neclintit se remarcă din prima clipă a întîlnirii cu solii lui Tomșa, la graniță, la Tecuci, veniți pentru a-i spune: „norodul nu te vrea, nici te iubește“, spre a-l determina să se întoarcă din drum și să renunțe la tron.

Dialogul dinamic, realizat pe o coordonată antitetică, contribuie direct la individualizarea fiecărui personaj. În acest context al

confruntării cu boierii trimiși de Tomșa, Lăpușneanu se detașează prin superioritatea rece-și prin replica incontestabilă:

„Să mă întorc? Mai de grabă-și va întoarce Dunărea cursul îndărăpt.“

Comparația propriei sale hotărîri cu apa Dunării și folosirea arhaismului „îndărăpt“, mărește pînă la absolut forța de sugestie a răspunsului, dovedind inutilitatea oricăror încercări, oricăror strategii folosite de trimișii lui Tomșa: Moțoc, Veveriță, Spancioc și Stroici.

Atitudinea despotică a lui Lăpușneanu se degajă dintr-o singură replică, devenită o adevărată maximă:

„Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau... și dacă voi nu mă iubiți, eu vă iubesc pre voi și voi merge ori cu voia, ori fără voia voastră.“

Unul dintre soli, Stroici, pretinzînd că-i înfățișează „prăpădul“ produs de oștile străine ce-l însoțeau, dă dimensiuni hiperbolice realității, în speranța că-l va clinti pe Lăpușneanu din hotărîrea sa:

„Cînd astă *negură* de turci va prăda și va pustii țara, pe ce vei domni Măria ta?

Și cu ce vei sătura lăcomia acestor cete de păgîni ce aduci cu Măria ta? adăogi Spancioc.“

Deși folosesc o metaforă cu valoare absolută: „*negură*“, în loc de trupe, elocința celor doi, nu-l poate deruta pe inteligentul și abilul domnitor. El știe să întoarcă ascuțișul sabiei verbale și să pună, fără echivoc, în fața adversarilor, opțiunea sa:

„Cu averile voastre, nu cu banii țăranilor pe care-i jupiți voi. Voi mulgeți laptele țării, dar a venit vremea să vă mulg și eu pre voi.“

Sensul eufemistic, figurat, derivat de la verbul a mulge, dă acestei replici o puternică încărcătură expresivă.

Este acum momentul decisiv. Boierii înțeleg că orice încercare ar fi inutilă. Lăpușneanu însă deține inițiativa, tăind definitiv pofta boierilor de-a mai continua dialogul:

„Destul boieri! Întoarceți-vă și spuneți celui care v-au trimis, ca să se ferească să nu dau peste el, de nu vrea să fac din ciolanele lui surle și din pelea lui căptușală dobelor mele.“

Amenințarea lui Lăpușneanu amintește de practicile unor triburi primitive de a purta, ca pe un trofeu, un însemn din rămășițele fizice ale adversarului. Cu toate acestea nu se poate trece peste frumusețea limbajului, ce decurge și din folosirea arhaismelor *surle* și *dobe*, definind vechi instrumente muzicale.

După retragerea delegației, planurile confruntării se schimbă. Cel mai viclean dintre cei patru, vornicul Moțoc, înțelegând că Lăpușneanu va ocupa, inevitabil, tronul țării, se hotărăște să rămână și să-i câștige încrederea, nu înainte de a încerca să-l atragă într-o capcană:

„Doamne! Doamne! zise Moțoc, căzind în genunchi, nu ne pedepsi pre noi după fărădelegile noastre! Adă-ți aminte că ești pământean, adă-ți aminte de zisa scripturei și iartă greșiților tăi! Cruță pre biata țară. Doamne! Sloboadă oștile aceste de păgîni; vină numai cu cîți moldoveni ai pe lîngă Măria ta, și noi chizeș-luim că un fir de păr nu se va clinti din capul Înălțîmei tale; și de-ți vor trebui oști, ne vom înarma noi cu femei și copii, vom rădica țara în picioare, vom rădica slugile și vecinii noștri. Încrede-te în noi!“

Abil țesut, demersul lui Moțoc, conține în substanța sa, trăsăturile individuale distincte ale boierului învechit în rele. După ce l-a trădat pe Lăpușneanu în prima domnie, are acum ingratitudinea să pretindă că, sub oblăduirea lui, nici-un fir de păr nu se va clinti din capul domnitorului. Face apel la sfînta scriptură, el, care nu are nimic sfînt.

Mai subtil și mult mai viclean decît Moțoc, Lăpușneanu răstoarnă planul situațiilor și-l atrage pe vornic în capcană. Deși îi descarcă în obraz toate mîrșăviile săvîrșite, știe să-i adoarnă trădătorului vigilența, în așa fel ca să rămînă pe lîngă el pentru a-i plăti, la momentul oportun, după conceptul: „după plată și răsplată“:

„Să mă încred în voi? zise Lăpușneanu înțelegînd planul lui. Pesemne gîndești că nu știu zicătoarea moldovenească: „Lupul

părul schimbă, iar năravul ba!“ Pesemne nu vă cunosc eu și pe tine mai vîrtos?... ai vîndut pre Despot, m-ai vîndut și pre mine, vei vinde și pre Tomșa; spune-mi, n-aș fi un nătărău de frunte, cînd m-aș încrede în tine?“

Folosirea unui proverb, larg uzitat, pentru a eticheta cît se poate de cuprinzător pe trădătorul boier Moțoc, evidențiază substratul psihologic al observației, finețea, rafinamentul și diplomația lui Lăpușneanu.

„Eu te iert însă, c-ai îndrăznit a crede că iar mă vei putea înșela, și îți făgăduiesc că sabia mea nu se va mînji în sîngele tău; te voi cruța, căci îmi ești trebuitor, ca să mă mai ușurezi de blăstemurile norodului. Sînt alți trîntori de care trebuie curățat stupul.“

În metafora: „sînt alți trîntori de care trebuie curățat stupul“, se spune tot și se ascunde tot, dîndu-ni-se astfel o idee edificatoare despre înalta artă machiavelică stăpînită de Lăpușneanu.

În cel de al doilea capitol ni se înfățișează personajul principal feminin, doamna Ruxandra, fiica lui Petru Rareș și soția lui Lăpușneanu. Nemaiputînd îndura ferocitatea cu care soțul ei îi tăia, îi ucidea pe boierii trădători, după ce a fost amenințată de una din văduvele boierilor: „Ai să dai sama, doamnă!“ intervine pe lîngă domnitor, cerîndu-i să înceteze cu omorurile. Spre surprinderea ei, acesta îi făgăduiește că o va face, dar numai după ce îi va da „un leac de frică.“

Punctul culminant al nuvelei se află într-o gradatie ascendentă, în capitolul al III-lea, începînd cu tragicul episod al uciderii celor patruzeci și șapte de boieri, continuînd cu „leacul de frică“ dat doamnei Ruxandra și încheind cu scena aruncării vornicului Moțoc în ghearele „idrei“ cu mai multe capete de la porțile palatului.

Procedeele stilistice variate: *repetiția*, *enumerările*, *frecvența imperfectului* conduc la sintetizare și condensare, accentuînd dramatismul înțeleștării, pe viață și pe moarte, dintre boieri și ucigașii lor:

„Boierii, neavînd nici o grijă, surprinși mișelește pe din dos, fără arme, cădeau făr-a se mai împotrivi. Cei mai bătrîni mureau făcîndu-și cruce, mulți însă din cei mai juni se apărau cu turbare:

scaunele, talgerele, tacîmurile mesii se făceau arme în mîna lor, unii, deşi răniţi, se încheştau cu furie de gîtul ucigaşilor şi, nesocotind ranele ce *primeau*, îi *stringeau* pînă-îi *înăbuşeau*. Dacă vreunul apuca vreo sabie, îşi *vindea* scump viaţa.“

În literatura noastră, Costache Negruzzi este cel dintîi mare artist care surprinde psihologia mulţimii, uniformitatea manifestărilor ei:

În urma larmei date pe la casele boierilor, „burzuluiseră norodul şi tot oraşul alergase la poarta curţii, pre care începuse a o tăia cu securile“.

Cînd peste capetele acestei mulţimi cade întrebarea simplă a armaşului:

„-Oameni buni! Măria sa vodă întreabă ce vreţi şi ce ceriţi? şi pentru ce aţi venit aşa cu zurbă?“ mulţimea descumpănită, surprinsă, încremeneşte asemenea unui singur individ în faţa unui obstacol la care nu s-a aşteptat şi nu s-a gîndit. Mînată de sentimente nedefinite, mulţimea se trezise la porţile palatului şi acum se vedea silită să răspundă la o întrebare. Este surprinsă uimitor această stare psihologică a gloatei care rămîne mută şi împietrită, pînă cînd, în cele din urmă, se aude, instantaneu, cuvîntul „Moţoc“ şi mulţimea se agaţă de el ca naufragiaţii de un singur colac de salvare. Apoi, brusc, vocile cresc în intensitate, pînă la explozia finală:

„-Moţoc să moară!...-Capul lui Moţoc vrem!“

A sosit momentul aşteptat ca Lăpuşneanu să se răzbune pe cel mai netrebnic dintre trădătorii săi. Cu o undă de sadism, urmăreşte reacţiile vornicului care, în disperare, cuprins de panică, pretinde acum imposibilul, ba chiar absurdul: „Pune să dea cu tunurile într-însii... Să moară toţi! Eu sînt boier mare; ei sînt nişte proşti!“

„-Proşti, dar mulţi“, răspunde Lăpuşneanul, dînd o replică celebră, care a devenit între timp, o maximă de largă circulaţie.

În culmea satisfacţiei că i s-a ivit un prilej, cum nu se putea mai potrivit, pentru a-i plăti, aşa cum se cuvine şi pe măsura tuturor mîrşăviilor săvîrşite, domnitorul ordonă despotice:

„-Haide! Luaţi-l de-l daţi norodului şi-i spuneţi că acest fel

plăteşte Alexandru-Vodă celor ce pradă ţara.“

Mulţimea, este surprinsă, în continuare, obiectiv. Ea acţionează uniform şi mecanic, asemenea unui robot cu mai multe capete şi mai multe braţe:

„Ticălosul boier căzu în braţele idrei acestei cu multe capete, care într-o clipă îl făcu bucăţi.

-Iată cum plăteşte Alexandru-Vodă la cei ce pradă ţara! ziseră trimişii tiranului.

-Să trăiască Măria sa Vodă! răspunse gloata. Şi mulţămindu-se de astă jertfă, se împrăştie.“

Acţionînd în numele unui ideal, acela de întărire şi centralizare a statului feudal şi de îngrădire a privilegiilor boiereşti, Alexandru-Vodă, împins acum de dorinţa de a se răzbuna pe boierii care l-au trădat în prima domnie, pierde simţul măsurii, ce-i fusese recunoscut anterior, şi acţionează despotice, cu cruzime, înverşunîndu-i pe boieri, în loc să-i potolească, fiindcă aceştia refac şi continuă complotul împotriva lui.

Respectîndu-şi cuvîntul dat doamnei sale, după ce-i oferise leacul de frică- o piramidă din căpăţînile boierilor tăiaţi- domnitorul încetase cu omorurile, cu toate că se răzbuna, în continuare, pe cei bănuîţi de trădare: „îi ciuntea, scotea ochi, tăia mîini“.

În ultimul capitol, îl găsim pe domnitor retras în cetatea Hotinului, unde „se bolnăvi de lingoare şi ceru să fie călugărit“.

Faţă de dinamismul naraţiunii şi al dialogului, ce menţine şi sporeşte dramatismul conflictului, găsim în ultimul capitol şi una dintre cele mai desăvîrşite descrieri de natură din literatura noastră, o imagine peisagistică în consonanţă cu starea sumbră şi tensională care sugerează apropiata stingere din viaţă a domnitorului tiran. Cetatea Hotinului „era mută şi pustie ca un mormînt de uriaş. Nu se auzea decît murmura valurilor Nistrului ce izbea regulat stîncosele ei creste sure şi goale şi strigătul monoton al ostaşilor de strajă“.

Descrierea excelează prin folosirea adecvată a epitetului şi a comparaţiilor: mută şi pustie *ca un mormînt*; coaste *stîncose, sure şi goale*, strigăt *monoton*.

În finalul nuvelei, deși episodic, se impune portretul mitropolitului Teofan, mai ales sub aspectul desăvârșitei perfidii. Când doamna Ruxandra îi cere sfatul, dacă trebuie sau nu să-i dea soțului paharul cu otravă, cuviosul Teofan excelează în ambiguitate și fățarnicie:

„Domnul Dumnezeu să te povățuiască...” ceea ce ar vrea să însemne că el, prin ceea ce reprezintă, rămîne în afara oricărei decizii lumești. Dar prin ceea ce afirmă, în continuare, aprobarea lui, subînțeleasă, este, în fond, ireversibilă:

„Iar eu mă duc să gătesc tot pentru purcederea noastră cu noul nostru domn; și pre cel vechi, Dumnezeu să-l ierte și să te ierte și pre tine.”

În prezența celor mai înverșunați dușmani, ce-l silesc să soarbă și ultimele picături de otravă, de pe fundul paharului, descleștindu-i dinții cu baioneta, se stinge Alexandru-Vodă, în timp ce, în locul ajutorului nădăjduit, aude următorul îndemn: „Învață a muri, tu care știai numai a omori.”

BIBLIOGRAFIE:

C. Negruzzi. *Opere*. Buc., Ed. Minerva. 1974.

VASILE ALECSANDRI (1818?-1890)

(creatorul în consonanță cu imperativele istoriei)

Considerat de Eminescu „rege al poeziei”, Vasile Alecsandri se impune în cultura română, atât prin abordarea mai multor genuri și specii, cât și prin multe realizări remarcabile. *Doina* din primul său volum intitulat „Doine și Lăcrămioare”, (1853), a rămas pînă astăzi la fel de vestită ca și balada populară „Miorița”. În teatru, a realizat primele opere de rezistență, inspirate din realitățile țării și pătrunse de un puternic specific național: comedia „Coana Chirița” și drama istorică „Despot-Vodă”.

Ca personalitate de frunte a culturii, poetul va fi numit, în anul 1840, alături de Costache Negruzzi și Mihail Kogălniceanu, director al Teatrului Național din Iași.

Lui îi datorăm prima culegere de poezii populare din literatura noastră (Poezii populare, Balade -Cîntece bătrînești- adunate și îndreptate, 1852) (publicată ulterior și în limba franceză).

Din 1868, în revista „Convorbiri literare”, poetul începe să publice, împămîntenind la noi, o nouă specie, pastelul, dînd adevărata măsură a talentului său poetic.

Printre realizările de seamă ce vor rămîne pentru totdeauna în tezaurul culturii române, se află și poezia „Hora Unirii”, considerată, pe drept cuvînt, un adevărat imn național:

„Hai să dăm mînă cu mînă / Cei cu inima română, / Să-nvîrtim hora frăției, / Pe pămîntul României!”

„DEȘTEPTAREA ROMÂNIEI”

Deși are o structură clasică¹, poezia se remarcă printr-un pronunțat caracter romantic², aparținînd liricii patriotice. Este alcătuită din zece strofe a cîte cinci versuri, dintre care trei de 15 și respectiv 16 silabe și două scurte, reprezentînd jumătate din măsura celorlalte, adică 7 și 8 silabe. În întregul ei, poezia

¹ Ceea ce ține, în acest caz, de perfecțiunea formei.

² Aspirații excepționale exprimate cu entuziasm nestăvilit.

„Deșteptarea României“ constituie o înflăcărată chemare la luptă a tuturor românilor pentru a zdrobi „cruda, oarba tiranie“, pentru eliberarea țării de sub suzeranitatea străină, pentru unire. Poetul folosește mijloace și procedee diferite în conturarea evenimentelor antitetice supuse observației. Se disting, astfel, în linie ascendentă, cinci dimensiuni negativ-retorice și afirmativ-imperative ale mesajului:

1. Starea de inerție imputată românilor -strofele 1-2.
2. Deșteptarea din „adîncă-i letargie“ a întregii lumi, prezentată ca exemplu demn de urmat -strofele 3-4.
3. Reluarea ideii de imobilitate și, pe acest motiv, de muștrare a compatrioților -strofele 5-6 și parțial 7.
4. Îndemn direct la luptă pentru unire, dezrobire și libertate -strofele 7 (parțial) și 8-9.
5. Glorificarea eroismului ca act de vitejie supremă ce capătă semnificație eternă -strofa 10.

Primele două strofe se definesc prin vădita intenție de a aprinde în sufletul tuturor românilor dorul de libertate. Versurile lungi, trohaice, de 16 și 15 silabe, în alternanță cu cele scurte, de 8 și 7 silabe, marcate, în general, de o cezură simetrică, asigură, pe de o parte, posibilitatea exprimării unor idei înălțătoare, evocarea unor evenimente de amploare universală, iar pe de alta, solemnitate și gravitate în consonanță cu natura acestora:

„Voi ce stați în admînire, voi ce stați în nemișcare,/ N-auziți prin somnul vostru acel glas triumfător,/ Ce se-nalță pîn' la ceruri din a lumii deșteptare,/ Ca o lungă salutare/ Cătr-un falnic viitor?/ Nu simțiți inima voastră ce tresare și se bate?/ Nu simțiți în peptul vostru un dor sfînt și românesc/ La cel glas de înviere, la cel glas de libertate/ Ce pătrunde și răzbate/ Orice suflet românesc?“

Vizionar este văzut viitorul măreț al omenirii în contrast cu trecutul încremenit. Rima viitor/triumfător și invocația retorică, repetată, dezvăluie starea de neacceptat a acelor „ce stau în admînire“ și n-au auzit încă „acel glas triumfător ce se-nalță pîn' la ceruri“. Simbol al idealului de libertate, „glasul triumfător“ cheamă întreaga omenire „cătr-un falnic viitor“, evidențiind aspirația de

veacuri a popoarelor.

În aceste strofe, ca de altfel în întreaga poezie, observăm existența unor epitete de coloratură grandioasă, pe măsura vremurilor și a mărețelor imperative ce băteau la poarta istoriei: *glas triumfător, falnic viitor, dor sfînt, timp reformator*.

După invocațiile din aceste strofe, urmează o expunere antitetice a transformărilor impresionate ce s-au produs în lumea trezită „din adîncă-i letargie“, lume care „pășește cu pas mare cătr-un țel de mult dorit“, purtată spre țămurile unei lumi noi de dorul de libertate și unde „s-a aprins un mîndru soare.“

Imaginile care definesc aceste sentimente: „mîndru soare“ și „țel de mult dorit“, exprimă năzuințele cele mai fierbinți ale întregii omeniri:

„Iată lumea se deșteaptă din adîncă-i letargie!/ Ea pășește cu pas mare cătr-un țel de mult dorit./ Ah! treziți-vă ca dînsa, frații mei de Românie!/ Sculați toți cu bărbăție,/ Ziua vieței a sosit!/ Libertatea-n fața lumii a aprins un mîndru soare./ Ș-acum neamurile toate către dînsul ațintesc/ Ca un cîrd de vulturi ageri ce cu-ariپی mîntuitoare/ Se cerc veseli ca să zboare/ Către soarele ceresc!“

Comparînd marșul popoarelor ridicate la luptă cu „un cîrd de vulturi ageri“, poetul sugerează impetuoșitatea forțelor angajate în lupta de eliberare, exuberanța romantică și încrederea în izbînda finală. Animat de dorința eliberării, autorul însuși exclamă patetic, la modul romantic: „Ah! treziți-vă ca dînsa, frații mei de Românie!“

În numele acestui ideal, Alecsandri devine tribun al poporului, îndemnîndu-și cu entuziasm nemărginit compatrioții să se înroleze alături de celelalte popoare.

Folosind cu precădere anafora³, poetul ținea să obțină o răsturnare spectaculoasă, să sîrmească în cel mai înalt grad mîndria și virtuțile vitejești ale românilor:

„Numai tu, popor române, să zaci vecinic în orbire?/ Numai tu

³Anafora -procedeu literar prin care repetiția este reluată cu insistență la începutul versurilor dintr-o strofă.

să fii nevrednic de-acest timp reformator?/ Numai tu să nu iei parte la obșteasca înfrățire./ La obșteasca fericire./ La obștescul viitor? "

În opoziție cu aceste strofe, următoarele două și jumătate au ca obiectiv mobilizarea la luptă și la unire. Chemarea și îndemnul imperative, paralele, sînt exprimate printr-un șir de repetiții de factură romantică:

„La arme, viteji, la arme! face-ți lumea să privească/ Pe cîmpia românească/ Cete mîndre de români!/ Sculați, frați de-același nume, iată timpul de frăție!/ Peste Molna, peste Milcov, peste Prut, peste Carpați/ Aruncați brațele voastre cu-o puternică mîndrie/ Și de-acum pe vecinicie / Cu toți mîinile vă dați!”

În entuziasmul său romantic, poetul însuși se consideră participant direct la aceste evenimente:

„Hai, copii de-același sînge! hai cu toții într-o unire/ Libertate-acum sau moarte să cătăm, să dobîndim.”

Cezura asimetrică are rolul de a accentua importanța acțiunilor întreprinse de români în context universal:

„Pas, români! Lumea ne vede... Pentru-a Patriei iubire./ Pentru-a mamei dezrobire./ Viața noastră să jertfim!”

Ultima strofă se configurează pe un paradox care exprimă un adevăr cu semnificație absolută: dobîndirea nemuririi în conștiința neamului prin moartea vitejască în slujba idealului de libertate al patriei:

„Fericit acel ce calcă tirania sub picioare!/ Care vede-n a lui țară libertatea reînviind./ Fericit, măreț acela care sub un mîndru soare/Pentru Patria sa moare./ Nemurire moștenind.”

Ritmul iambic a luat locul troheului, iar cezura simetrică se îmbină cu cea asimetrică, pentru a da alt ritm versului, conceptului de cînstire și recunoștință ce se cuvin eroismului.

Deși la origine poezie ocazională, *Deșteptarea României* s-a ridicat la valoarea perenă datorită încărcăturii de patriotism, sincerității de simțire, exuberanței romantice cu care a fost realizată.

Glorificînd faptele vitejești ale fiilor patriei, spiritul de jertfă în

slujirea aspirației spre libertate și unire, poezia se distinge mai ales prin optimismul de substanță romantică, prin încrederea în triumful măreței cauze de eliberare a poporului, ceea ce justifică pe deplin admirația lui Eminescu însuși față de bardul de la Mircești, largul ecou de care s-a bucurat această poezie în epocă, răsunetul pe care îl găsește și astăzi în inimile noilor generații, în conștiința neamului românesc.

BIBLIOGRAFIE:

V. Alecsandri. *Opere*, I. Buc., E.P.L., 1966.

DESPOT-VODĂ

Cu prilejul primei reprezentări, în 30 septembrie 1879, cea de a doua dramă istorică din literatura noastră (prima fusese „Răzvan și Vidra”), s-a bucurat de un răsunător succes. Artă de dramaturg a lui Alecsandri și-a spus cuvîntul. Aventurierul european, *Despot*, care escaladează și cucerește tronul Moldovei, a fascinat publicul.

Personajul este realizat antitetic, în viziune romantică. Atrăgător la chip, dublat de harul de a cuceri prin puterea și farmecul cuvîntului, înzestrat cu curajul și cutezanța de a înfrunța pericole, Despot cucerește, relativ cu ușurință, poziție după poziție. Îl atrage pe Laski promițîndu-i bogății din pradă, pe Moțoc cu postul de prim sfetnic, pe boieri cu declarații utopice, susținînd eliberarea țării de sub dominația otomană și construirea unei universități, pe Carmina, soția lui Laski și pe Ana, fiica lui Moțoc, le cîștigă promițîndu-le căsătoria.

Autorul folosește un procedeu deosebit de ingenios în conturarea acestui personaj. Dacă, în prima fază a acțiunii sale, Despot merge vertiginos spre glorie, cu toate obstacolele întîmpinate, găsind resurse surprinzătoare pentru a se salva din numeroasele situații excepționale: scapă de efectul otravei lui Lăpușeanu, luînd un antidot la timp, fuge din închisoare exploatînd credulitatea nebunului Ciubăr vodă, ce se visa domn, se salvează de urmăritori prefăcîndu-se mort ș.a.m.d.

Despot nu mai dispune însă de aceleași resurse după ce a fost înscăunat Domn. Din acest moment nu mai este capabil să anticipeze evenimentele, ca în fazele anterioare, și să le stăpî-

nească. Ajuns în vârful piramidei pare obosit de puterea pe care i-o dă funcția supremă și are naivitatea, care-l va pierde, să creadă că este suficient să ordone tot ce pofteste. Din această cauză acum începe prăbușirea și, prin contrast, luăm act de marile limite ale personajului; căderea sa fiind la fel de spectaculoasă ca și ascensiunea.

Promisiunile lui Despot nu se adevăresc. Dimpotrivă birurile sporesc, încât întregul popor, în frunte cu Tomșa, se ridică împotriva lui.

În cele din urmă, învins, Despot își pune încă odată în joc întreaga energie, izbutind imposibilul: să obțină iertarea după ce fusese condamnat la moarte:

Despot: (Privind în fața tuturor cu mărire).

„Boieri și tu oștime!/
Mormîntul, ca și tronul, e sacră înălțime,
Și cînd vorbește omul pe peatră de mormînt,
E drept să se asculte solemnul său cuvînt...
/Rîvnit-am tronul țării, dar rîvna mea regală/
A fost insufletită de-o țință colosală.
/Vîsînd neatîmarea, voit-am prin Români/
Să dau loviri de moarte Osmanilor păgîni. (...)

Vreți moartea mea?... Ucideți!... Dar eu, tristă victimă,
Istoria Moldovei vreu s-o scutesc de-o crimă,
Să nu poarte stigmatul în ziua reînvierii,
că a plătit cu moartea pe Despot, Domn al țării.

(scofîndu-și coroana de pe cap și aruncînd-o)

Mi-arunc din cap coroana! Din mîna sceptru-mi scot.../
Nu mai sînt Domn!... acuma ucideți pe Despot!

(Toți rămîn încremeniți)

Iliș: (cu lacrimi) Iertare, tată!

Boierii: Tomșa, iertare!

Poporul: Îndurare!

*Tomșa: O cereți?... Fie!... Despot de moarte ai iertare,
Dar tu la monastire pe viață-i fi închis.*

(Ciubăr, dînd semne de exaltare frenetică, se înaintează și strigă)

Ciubăr: Iertare?... Cui?... Lui Despot?...

Iertare?... Cine-a zis?/ În veci nu iartă cerul pe cel care-l desfide.

(Se repede furios și înjunghie pe Despot)

Ai vrut să ucizi legea?... Mori! Legea te ucide!“

După ce uzurpatorul izbutise să obțină iertarea, moartea sa

neprevăzută, prin apariția lui Ciubăr, asigură deznodămîntului, alături de dramatic, o turnură excepțional de spectaculoasă. Estetica romantică îi servește autorului în chip strălucit. Acest personaj excepțional, clădit din lumini și umbre, ce acționează în împrejurări excepționale, se impune cu desăvîrșire. El se reliefează totodată și în opoziție cu alte personaje ca intrigantul Moțoc sau boierul patriot Tomșa, întrucît aspirațiile sale sînt de dimensiuni absolute. De asemenea se impune prin vulcanica pasiune cu care se avîntă în apele vieții, în lupta pentru putere și mărire.

Versurile se disting prin limpezime și plasticitate, asigurînd o deplină fluentă în desfășurarea evenimentelor.

Drama istorică Despot-Vodă rămîne unul din modelele clasice ale literaturii noastre.

CHIRIȚA ÎN PROVINCIE (1852)

(Comedie de răsunset în repertoriul nostru național)

Prin întreaga sa acțiune se satirizează parvenitismul, într-un moment de ascensiune a sa la scara întregii stratificări sociale. Protagonista principală a comediei este Coana Chirița, o moșiereasă avidă de mărire. Comicul se degajă din contrastul permanent existent între realitatea brută și aspirațiile grandioase ale protagonistei. Printre altele ea năzuiește să-l vadă pe Bîrzoii ispravnic, să-și mărite fetele cu mari boieri de la oraș, să aibă amanți tineri, să fie, într-un cuvînt, o adevărată femeie mondenă.

Deznodămîntul stîmște hazul în aceeași măsură, fiindcă planurile Chiriței sînt demascate de inteligentul tînăr Leonaș, îndrăgostit de una din fetele moșieresei, demonstrînd astfel că asemenea specimene nu reprezentau un pericol potențial pentru societate, motiv pentru care umorul comediei este robust, iar veselie marcată de optimism.

BALTA-ALBĂ

Narațiunea evocă aventura comică a unui tînăr pictor francez atras de exotismul Orientului. El ajunge pînă la urmă în Valahia la vestitul „izvor al tămăduirii“, pe un alt tărîm „ca un Columb“ cum

se exprimă însuși autorul.

Călătorul străin este confruntat cu realități paradoxale în raport cu civilizația din care descinde. Sosit noaptea în Amara, rămâne uimit fiindcă nimic din ceea ce știa el despre o stațiune nu se afla aici. Îl întâmpină o așezare, un sat cufundat în întuneric, cu poteci în loc de străzi pe care poposeau animale și diferite atelaje la întâmplare. Chiar și străjerul „o matahală naltă, groasă, spătoasă, bărboasă, fioroasă“, ce aruncă „din vreme în vreme o căutătură sălbatică“ este pe măsura întregului peisaj.

Totul în această parte de lume de la porțile Orientului pendulează între sălbăticie și rafinament, o etapă între vechi și nou în procesul civilizator.

O călătorie cu poștalionul, cu căruța, este povestită de pictorul francez cu umor:

„Mă urcai în sfârșit de iznoavă pe cuibul acela de fin; dar astă dată mă apucau cu miinile țapăn de căruță: „Allons!“

„-Alon, domnule!“ strigă poștașul și înțepenindu-se în scări, și chiuind ca un furios, și pocnind grozav din harapnic, el porni ca o bombă.“

Chiar și despărțirea poștașului de calul cu piciorul scrîntit cu urarea: „mînca-te-ar lup!“ i se pare ceva firesc într-o zonă a fantasticului sălbatic în care nimerise insolit.

Umorul și comicul se degaje din contrastele izbitoare ce răsar sub privirile călătorului între tradițional și nou, între sălbăticie și rafinament.

Proza lui Alecsandri se remarcă prin filonul de umor și jovialitate.

BIBLIOGRAFIE:

V. Alecsandri, *Opere*, V. Buc., Ed. Minerva, 1975

V. Alecsandri, *Proză*, Buc., Ed. Albatros, 1974.

NICOLAE FILIMON (1819-1865)

(metoda realistă cu vestigii romantice)

Este autorul primului roman realist izbutit din literatura noastră și întemeietorul acestui gen. Unicul său roman poartă un titlu dublat de un proverb: *Ciocoi vechi și noi* sau *Ce naște din pisică șoareci mănincă*.

Personajul principal al romanului este tânărul *Dinu Păturică*. El deschide, în istoria literaturii noastre, galeria arivistului social.

Primit, din milă, ca ciubucciu, la curtea marelui postelnic Andronache Tuzluc, favorit al domnitorului; Dinu Păturică reușește, în scurt timp, să câștige încrederea stăpînului, prin lingușire și intrigă. După ce este avansat în importanta funcție de logofăt, care-i asigură dreptul de a inspecta moșiile și de a-i storce de bani pe arendași, Păturică poate exclama cu satisfacție: „Una la mînă“, fiind de-acuma sigur că planul său nu va da greș.

În cîrdășie cu Chera Duduca, amanta postelnicului și cu cămătarul Chir Costea Chiorul, Dinu Păturică dă asaltul împotriva propriului său stăpîn, depozându-l de întreaga avere. Dar nu se mulțumește numai cu atât. Aviditatea sa este nemăsurată. În schimbul promisiunii că va primi isprăvnicia pe două județe, el intră în complotul urzit împotriva lui Tudor Vladimirescu. Ca ispravnic, apoi, nu-și dezmințe vechile apucături. Îi despoaie de averi pe țărani, efectuînd adevărate jafuri și silnicii, încît, în disperare, odată cu înscăunarea noului domn, țărani se înfățișează acestuia „cu rogojina aprinsă-n cap și cu jalba-n proțap“, reclamînd fărâdelegile săvîrșite de Păturică. În urma anchetei, sentința este necruțătoare. Dinu Păturică va fi aruncat în ocnă iar averea sa împărțită țăranilor. Nu vor scăpa nepedepsiți (ca morala să fie deplină) nici asociații săi: *Chir Costea Chiorul*, spînzurat în fața propriei tarabe și *curtezana Chera Duduca*, aruncată în Dunăre de un turc, ultimul ei amant.

Portretele și tablourile reprezentative de epocă sînt realizate sub influență balzaciană. De asemenea autorul operează și cu elemente specifice romantismului. *Antiteza*, de exemplu, este folosită pentru a pune în contrast două categorii de personaje.

Unele decăzute moral: *Dinu Păturică*, *Chera Duduca*, *Chir Costea Chiorul*, *Andronache Tuzluc*, personaje realizate, ce se impun în memoria cititorului. Între ele se detașează sub toate aspectele, Dinu Păturică. Altele, conturate în viziunea romantică, pe care autorul le-a idealizat: *Maria*, *Banul C.*, *logofătul Gheorghe*, *domnitorul Ghica*, sînt neizbutite, conturate neconvîngător și schematic.

Cu toate acestea romanul se impune prin tipologie, prin evocarea realistă a unor tablouri de epocă.

BIBLIOGRAFIE:

N. Filimon, *Ciocoii vechi și noi sau Ce naște din pisică șoareci mîinîcă*, Buc., E.P.L., 1964.

BOGDAN PETRICEICU HAȘDEU (1838-1907)

Se remarcă de timpuriu prin ample și temeinice studii *etnografice*, *folclorice* și *lingvistice*.

În 1864, începe să editeze, la București, „Arhiva istorică a Românilor“.

Hașdeu acoperă cu ușurință diverse domenii. Publică monografia „Ion-Vodă cel Cumplit“, drama istorică „Răzvan și Vidra“, romanul „Ursita“, comedia „Trei crai de la răsărit“.

Ca istoric și filolog se distinge prin erudiție și noutatea interpretării. Unele lucrări impresionează prin monumentalitate: „Etymologicum Magnum Romaniae“, dicționar din care au apărut doar trei volume. De menționat „Istoria critică a românilor“ și „Teoria circulației cuvintelor“ - contribuție de seamă în dezvoltarea științelor lingvistice.

Personalitate enciclopedică, B.P.Hașdeu a lăsat posterității o operă impresionantă atît ca dimensiuni, cît și ca valoare.

RĂZVAN ȘI VIDRA (intercondiționarea personajelor)

Poemă dramatică în cinci cînturi: „Un rob pentru un galben“, „Răzbunarea“, „Nepoata lui Moțoc“, „Încă un pas“, „Mărirea“.

Drama are la bază un fapt istoric real, domnia de cinci luni, în Moldova, în anul 1595, a lui Ștefan Răzvan.

În reflectarea adevărului istoric, autorul urmărește să demonstreze, într-o viziune modernă, că, în scara ierarhiei sociale, nu trebuie să primeze criteriul de selecție, în raport de originea socială, ci în funcție de aptitudinile și capacitatea individuală.

Răzvan, personajul principal, este un erou romantic care acționează în împrejurări excepționale. Inteligent, viteaz, generos, el urcă, în scara ierarhiei sociale, treaptă cu treaptă și, din rob țigan, ajunge domn al țării.

În cursa pentru mărirea, Răzvan este împins de Vidra, ambițioasa lui soție, înzestrată la rîndu-i, cu o voință extraordinară și cu o nestăvilă sete de mărirea. Ea intuește marile calități de care dispune Răzvan și, cu abilitatea specifică femeii, izbutește să-i

insufle bărbatului, echilibrat și generos, dorința diabolică de mărire.

Între Răzvan și Vidra, cele două personaje ale dramei, există un raport de intercondiționare. Fără impulsul permanent al Vidrei, Răzvan n-ar fi aspirat să ajungă în vârful piramidei sociale, iar Vidra, fără Răzvan, n-ar fi putut să se avînte.

Conflictul dramei se desfășoară cu intensitate, punînd cele două personaje, aflate, de altfel, într-un zbucium continuu, sub pecetea unui destin implacabil.

Deznodămîntul este dramatic. Abia ajuns pe culmile puterii și mării, noul domn este nevoit să alerge la luptă pentru apărarea cetății și salvarea domniei. Ostașul viteaz de altă dată nu mai are aceleași șanse de a scăpa nevătămat din bătălie. Acum este rănit de moarte. Căderea lui în aceste împrejurări, capătă, ca la toți eroii romantici, o aură sublimă.

Urmărind evoluția lui Răzvan, din momentul dezrobirii sale și pînă în clipa prăbușirii finale, sîntem martorii unui proces, al dramei transformării unei conștiințe. Dintr-un om înzestrat și animat, mai presus de toate, de sentimentul libertății, de dragostea de țară, dintr-un spirit generos și dezinteresat, departe de vanitatea caracteristică specimenelor limitate și suficiente, Răzvan ajunge să fie orbit de ambiția Vidrei și să aspire la mărirea deșartă.

În clipa morții, are revelația de a realiza proporțiile consecințelor propriilor sale greșeli și, prin cumul, și pe cele ale soției sale:

„Nu spuneai tu, oare, Vidro, să fiu întocmai ca Sbierea?”

Eu cu cîntea și mărirea, el cu prada și averea!”

Și abia acum, tardiv, înțelege că, în fond, totul este zadarnic, din moment ce pentru un ceas de mărire,

„Necrușînd nimica-n lume, neștiînd nimica sfînt,

Uitam că viața-i o punte între leagăn și mormînt.”

Acum are revelația filozofică a sensului vieții. Regretul din ultimele clipe îl înalță din nou în sfera spiritelor conștiente de cauzele proprii lor prăbușiri.

Cu „Răzvan și Vidra”, Hașdeu se înscrie ca întemeietor al dramei moderne în literatura noastră.

BIBLIOGRAFIE:

B.P.Hașdeu. Răzvan și Vidra. Ed. Eminescu. Buc.. 1975.

PSEUDO-KINEGETICOS

de Al. Odobescu

După celebra apreciere a lui G.Călinescu, în această operă autorul „bate cîmpii cu grație” iar „farmecul său stă în scandalul de a surprinde pe un om atît de serios, schișînd cancanul pe scara rulantă a bibliotecii lui înțesată cu autori greci”.

Falsul tratat de vînătoare se impune mai întîi prin frumusețea descrierii cîmpiei Bărăganului, comparată cu astralul fenomen Fata morgana: „.....am văzut cîrdurile de dropii, cutreierînd cu pas măsurat și cu capul așintit la pază, acele șesuri fără margini, prin care aerul, resfirat în unde diafane sub arșița soarelui de vară, oglindește ierburile și bălăriile din depărtare și le preface, dinaintea vederii fermecate, în cetăți cu mii de minarete, în palate cu mii de încîntări”.

În această operă există, după opinia lui N.Iorga, adevărate dizertații despre unele păsări rare (Grive, Sturz, Cocoșar).

Cele trei capodopere ale artei vînătorești: *Diana cu ciuta*, sculptură antică; *Diana lui Poitiers* - opera lui Jean Goujon și gravura lui Dürer înfățișînd „legendara vînătoare a sfîntului Hubert, patron al vînătorilor creștini din Occident”, sînt prezentate sub raportul valorii lor estetice. *Diana cu ciuta*, de exemplu, este apreciată pentru puritatea sufletească degajată, pentru enigmaticul ce învăluie totul, pentru dinamismul, simplitatea și grația sa.

Cu sensibilitatea artistului și cu informația savantului, sînt prezentate cele patru medalioane ale Arcului de Triumf cu imagini cinegetice, predominante de vestitul împărat roman, Ulpiu Traian. Aici, vigoarea a luat locul grației, demnitatea pe cea a frumuseții și exactitatea pe cea a imaginii ideale.

În acest tur de forță, autorul descoperă prilejul să admire „acea limbă spornică, vînjoasă și limpede a țaranilor noștri”, în timp ce un tînăr bisocean îi povestește basmul, „Feciorul de împărat cel cu noroc la vînat”, tristă poveste de dragoste a Feciorului de împărat pentru Fata din piatră, cu „ochi de mură albastră și amară”, cu inima „sloi de ghiță-n miez de vară”.

Limbajul artistic nuanțat, încărcat de metafore, comparații, epitete, adesea cel ornant sau oximoron: „ochi de mură albastră și

amară" sau „inima sloi de gheață-n miez de vară" etc., fac lectura deosebit de atractivă.

Lucrarea se impune sub toate aspectele, dezvăluind un spirit elevat, capabil să reflecte, într-o manieră modernă, o pagină densă din istoria și civilizația omenirii. Pseudo-kinegeticos este „o adevărată broderie în piatră" după cum a numit-o Eminescu.

BIBLIOGRAFIE:

Alexandru Odobescu în volumul *Studii de literatură română*, Buc., 1965 de Tudor Vianu.

JUNIMEA

Societatea „Junimea" a luat ființă la Iași în anul 1863, din inițiativa unor tineri reîntorși de la studii din străinătate, în frunte cu Titu Maiorescu, Petre P. Carp, Vasile Pogor și Iacob Negruzzi.

„Junimea" va avea, din anul 1867, propriul său organ de presă, revista „Convorbiri literare". Această publicație se va bucura de cel mai înalt prestigiu în istoria literaturii române. Ea a impus, încă de la apariție, o direcție nouă, modernă, întregii noastre culturi, definindu-se prin spiritul ei etic și sentimentul valorii estetice.

În activitatea societății și a revistei se conturează distinct trei etape:

- Între 1863-1874, când predomină caracterul polemic și se pun bazele principiilor estetice ale junimismului.

- Între 1874-1885, perioada de desăvârșire a direcției noi. În paginile revistei apar operele marilor clasici: Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici, precum și ale altor personalități de prim rang în artă, știință și cultură. Este perioada de glorie absolută a revistei.

- Între 1885-1944, o perioadă mai lungă și lipsită de omogenitate. Transferată la București, revista își schimbă în mare măsură profilul, predominând cercetările istorice și filozofice.

Mentorul junimii, Titu Maiorescu, se detașează prin publicarea mai multor studii și cercetări, pe baza cărora se structurează principiile filozofice și estetice ale culturii române.

Dintre acestea menționăm:

- „Despre scrierea limbii române" (1866);
- „O cercetare critică asupra prozei române de la 1867";
- „Direcția nouă în poezia și proza română" (1872);
- „Neologismele" (1881);
- „Comediile domnului Caragiale" (1885) și altele.

În prima lucrare, Maiorescu pledează pentru scrierea fonetică, susținând ideea, novatoare pentru vremea aceea, că scrierea trebuie să reflecte schimbările survenite în evoluția sunetelor limbii. Respinge alfabetul chirilic, susținând folosirea literelor latine. Argumentează și probează necesitatea îmbogățirii limbii, pe căi externe, prin introducerea neologismelor, combătând, în același timp, calcul lingvistic și tendințele de stricare a limbii („Neologismele").

Ideile, privind procesul de desăvârșire a limbii române literare, emise de Titu Maiorescu, sînt larg receptate, încît, în anii 1880-1881, Academia Română își însușește aceste principii, contribuind astfel, în mod efectiv, la unificarea limbii române moderne.

În celelalte lucrări, Maiorescu fundamentează teoretic conceptele estetice și direcțiile criticii literare. Pornind de la estetica lui Hegel, în lucrarea „O cercetare critică asupra poeziei române” (1867), el conchide că „frumosul este ideea manifestată în materie sensibilă”, de unde artele se diferențiază între ele, pornind de la materialul prin care se concretizează ideea. Muzica, de pildă, se bazează pe sunuri, în timp ce sculptura se reflectă prin piatră, lemn sau alte materiale.

Realizînd, într-un anume fel, deosebirea dintre forma și fondul operei literare, Maiorescu stabilește, pentru prima oară, conceptele: „condiția materială” și „condiția ideală” a poeziei, demonstrînd că, nu cuvintele, în cazul literaturii, reprezintă materialul ei, ci imaginile ce se nasc în mintea noastră cu ajutorul lor.

Problema moralității artei este definită în „Comediile d-lui Caragiale”. Operînd cu elemente specifice analizei estetice și științifice, criticul arată că arta devine morală prin propria sa valoare estetică și nicidecum prin ideile morale pe care le conține.

Se știe că, în anul 1872, în lucrarea „Direcția nouă în poezia și proza română”, el îl așează pe Eminescu, în fruntea pleadei poeților, imediat după bardul de la Mircești, pe baza celor patru poezii publicate în „Convorbiri literare”, intuind geniul acestuia și arătînd că este „un om al timpului modern, deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile iertate, (...) dar în fine poet, poet în toată puterea cuvîntului.”

Dovedind o concepție unitară, în întregul proces de dezvoltare și consolidare a civilizației române moderne, respingînd fără ezitare imitația și împrumutul, orice forme care nu se întemeiau pe fondul nostru autohton și nu se puteau integra organic în specificul nostru național, Societatea „Junimea” și revista „Convorbiri literare” au constituit avanpostul cel mai înaintat de direcționare a culturii noastre moderne.

Astăzi se poate afirma că, atît de controversată, în perioada postbelică, teorie a „formelor fără fond”, elaborată de Maiorescu,

a răspuns, în timp, necesităților obiective de respingere a mediocrității și a altor forme de impostură manifestate în artă.

„Junimea” și „Convorbiri literare” au avut un rol decisiv în cultura și literatura română. După cum este unanim recunoscut și după cum au subliniat cei mai reprezentativi monografi și exegeți ai activității „Junimii”, trebuie să recunoaștem că, „Spiritul junimist” a făcut să triumeze ideea conform căreia, în evaluarea operei de artă, este imperios necesar să primeze *valoarea estetică*, indiferent de ideea tematică.

BIBLIOGRAFIE:

I. Rotaru, *O istorie a literaturii române. vol.I, cap. Junimea*, pp. 275-310, Buc., Ed. Minerva, 1971.

EMINESCU

Poetul nostru național a văzut lumina zilei în ziua de 15 ianuarie 1850, la Botoșani, ca fiu al căminarului Gheorghe Eminovici și al Raluței Eminovici, născută Jurașcu, fiica stolnicului din Joldești.

După ce învață acasă primele noțiuni, Eminescu urmează, cu intermitență, între anii 1858-1866, cursurile gimnaziului din Cernăuți. Aici, la moartea dascălului său de literatură, în 1866, publică, în revista gimnaziului, prima poezie: „La mormântul lui Aron Pumnul”. Tot în același an debutează cu poezia, „De-aș avea”, în revista *Familia*, condusă de Iosif Vulcan, prilej cu care acesta îi schimbă numele din *Eminovici* în *Eminescu*.

Caracterizat încă din fragedă copilărie de dorința de a cunoaște țara, obiceiurile și tradițiile poporului, Eminescu surprinde prin temperamentul său nonconformist. El fuge de la școală și străbate drumurile țării cu diverse trupe de teatru (Ștefania Tardini, Pascaly, Iorgu și Costachi Caragiale), culegând în acest timp și nestemate folclorice.

În perioada 1869-1872, Eminescu se află ca *auditor extraordinar* la Universitatea din Viena. Aici o va întâlni pe Veronica Micle și se va împrieteni cu Ioan Slavici.

Cu o bursă de studii, obținută din inițiativa lui Titu Maiorescu, tânărul Eminescu va fi, între anii 1872-1874, student la Universitatea din Berlin.

După revenirea în țară, funcționează succésiv, datorită sprijinului acordat de Titu Maiorescu, în mai multe posturi: director al Bibliotecii Centrale Universitare din Iași, profesor suplinitor, revizor școlar pentru județele Iași și Vaslui. În această calitate îl cunoaște pe Creangă. Între Eminescu și Creangă se va înfiripa una dintre cele mai desăvârșite prietenii cunoscute în istoria noastră literară. Eminescu îl va introduce pe celebrul humuleștean la „Junimea” și-l va determina, ca și pe Slavici, să-și scrie și să-și publice opera.

În perioada studiilor și a activității, între anii 1870-1877, Eminescu a publicat frecvent în revista „Convorbiri literare”,

impunându-se, ca „poet în toată puterea cuvîntului”, așa cum afirmase Maiorescu încă din 1872.

Între 1877-1883, ca redactor și apoi ca redactor șef al ziarului *Timpul*, Eminescu se impune și se distinge ca cel mai de seamă dintre ziariști. Tot în această perioadă creația sa atinge apogeul prin realizarea marilor sale poeme, printre care *Luceafărul* și *Scrisorile*.

La sfîrșitul anului 1883, apare primul volum de poezie, cu prefață și texte selectate de mentorul *Junimii*, Titu Maiorescu.

Tot în anul 1883, poetul se îmbolnăvește destul de grav și pînă în 1889, Titu Maiorescu și alți prieteni ai poetului, caută, în țară și străinătate, să-l salveze.

La 15 iunie 1889, Eminescu se stinge din viață în sanatoriul Dr. Șuțu din București.

Sanctificînd dimensiunile celeste ale personalității și ale nemuritoare sale opere, G. Călinescu a exprimat apoteotic fenomenul în *Viața lui Mihai Eminescu*: „Astfel se stins în al optulea lustru de viață cel mai mare poet pe care l-a ivit și-l va ivi vreodată, poate, pămîntul românesc. Ape vor seca în albie și peste locul îngropării sale va răsări pădure sau cetate, și cîte o stea va vesteji pe cer în depărtări, pînă cînd acest pămînt să-și strîngă toate sevele și să le ridice în țeava subțire a altui crin de țaria parfumurilor sale.”

Eminescu este, așa după cum au afirmat marii săi exegeți, cel mai mare poet romantic de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și un precursor al poeziei moderne.

Izvoarele operei eminesciene sînt: mitologia, filozofia, istoria, folclorul și poezia europeană.

Temele și motivele sînt diverse: natura și iubirea, cosmosul, timpul, viața și moartea.

În viziune romantică, lumea este percepută de poet ca unitate a contrariilor, desfășurîndu-se pe spații și dimensiuni grandioase.

Procedeele specifice de construcție este antiteza. Derivînd din aceasta, ideile, motivele și sentimentele vor căpăta totdeauna pulsații excepționale.

BIBLIOGRAFIE:

G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, Buc., Ed. Eminescu, 1975.

EPIGONII

(concepția despre poezie)

Eminescu își exprimă ideile despre poezie într-o diversitate de metafore din mai multe poezii: *Glossă*, *Odă* (în metru antic), *Criticilor mei*, *Eu nu cred nici în Iehova*, *Icoană și privaz*, *Epigonii* și altele.

Publicată în „Convorbiri literare“, în 1870, această poezie îi surprinde pe contemporani prin nouitatea ideilor, a expresiei metaforice și prin ineditul concepției despre artă.

Punînd în antiteză trecutul de mărire cu prezentul decăzut, Eminescu înalță un omagiu marilor înaintași evocați în metafora „Zilelor de-aur a scripturilor române“, cei care au creat o limbă „ca un fagure de miere.“

Însuflețiți de idealul dragostei de țară, *înaintașii* au contribuit, prin creațiile lor, la zidirea pentru eternitate a țării, a limbii și a neamului; în timp ce *epigonii*, contemporani cu poetul: „Simțiri reci, harfe zdrobite,/ Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrîne, urîte,/ Măști rîzînde, puse bine pe-un caracter inimic;“ se complac în mocirla mediocrității.

Creatorii de prestigiu din trecut sînt evocați fie printr-o singură sintagmă, un *parallelism*: „Ciuchindel gură de aur“, fie prin mai multe strofe, ca în cazul lui Alecsandri, „acel rege al poeziei“ ce „deșteaptă-n sînul nostru dorul țării cei străbune,“ și „revocă-n dulci icoane a istoriei minune.“

Epitetul este folosit cu o artă inegalabilă pentru a defini lipsa de valoare și de idealuri a epigonilor: „Simțiri reci, harfe zdrobite, inimi bătrîne, urîte, măști rîzînde, caracter inimic.“

În raport cu virtuțile înaintașilor „Sînte firi vizionare“ ce-au creat „o altă lume pe-astă lume de noroi“, epigonii sînt, în scară antitetică, la poli opuși, incapabili să transfigureze realitatea, să proiecteze, „peste țărîna cea grea“, imaginile ideale ale frumosului.

Poezia, definită metaforic, este, în viziunea lui Eminescu, „Voluptos joc cu icoane și cu glasuri tremurate,/ Strai de purpură și aur peste țărîna cea grea.“

Ea poate fi realizată numai atunci cînd rațiunea și sentimentul fuzionează, ca la marii înaintași: „Și de-aceea spusă voastră era

sîntă și frumoasă./ Căci de minți era gîndită, căci din inimi era scoasă.“

Epigonii - o adevărată artă poetică - exprimă concepția înălțătoare a poetului conform căreia arta este menită să reflecte aspirațiile de frumos și de perfecțiune ale întregii umanități.

BIBLIOGRAFIE:

M. Eminescu: *Epigonii*, în vol. *Poezii*, Ed. Minerva, Buc., 1982.

MEDITAȚIA ISTORICO-FILOZOFICĂ ȘI SATIRA SOCIALĂ

În viziune romantică, Eminescu proiectează ample desfășurări ale materiei cosmice și ale devenirii omului în imensitatea timpului și spațiului. Meditația filozofică defrișează adîncurile neantului, surprinzînd imagini ale genezei, din vremuri mitologice, secvențe ale neîncetatei evoluții, determinate de procesul imperceptibil dar continuu al mișcării, și chiar dispariția definitivă, cînd: „Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie.“

O dominantă a poeziei social-istorice este patriotismul. De aici și larga difuziune a satirei din scrisori.

SCRISOAREA I

Una din coordonatele tematice este, ca și în poemul „Luceafărul“, soarta omului de geniu de pe pămînt, aici a savantului astronom. El urmărește descifrarea enigmelor cosmice într-o lume zbuciumată perpetuu de poftă meschine.

Portretul savantului este reliefat în scară antitetică, prin juxtapunerea hiperbolei cu litota. Insignifiant, sub aspect fizic, el surprinde prin titanismul spiritului, impunîndu-se prin forța incomensurabilă a minții, comparabil cu zeul Atlas, ce uimește, la rîndu-i, prin colosala forță fizică:

„Iar colo bătrînul dascăl cu-a lui haină ruptă-n coate,/ Într-un calcul fără capăt, tot socoate și socoate./ Și de frig la piept și-ncheie tremurînd halatul vechi;/ Își înfundă gîtu-n guler și bumbacul în urechi;/ Uscățiv așa cum este, gîrbovit și de nimic,/ Universul fără margini e în degetul lui mic,/ Căci sub fruntea-i viitorul și

trecutul se încheagă./ Noaptea-adîncă-a veciniciei el în şiruri o dezleagă;/ *Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr,/ Aşa el sprijină lumea şi vecia într-un număr.*"

În antiteză cu geniul, ce trudeşte pentru a descătuşa lumea de neştiinţă, societatea rămîne imună, indiferentă. Printr-o serie de repetiţii antitetice, luăm însă act de patimile sale fără margini:

„Vezi pe-un rege ce-mpînzeşte globu-n planuri pe un veac./ Cînd la ziua cea de mîne abia cuget-un sărac.../(...). Unul caută-n oglindă de-şi buclează al său păr./ Altul caută în lume şi în vreme adevăr (...) Iară altu-mparte lumea de pe scîndura tărăbii,/ Socotind cît aur marea poartă-n negrele-i corăbii".

Indiferent de zbaterea individuală, de aura căpătată întîmplător de unii, de averea acumulată de alţii, de suferinţa şi durerile îndurate de cei mai oropsiţi în scara vieţii, fiinţa umană, în totalitatea sa, rămîne de-a pururi guvernată de aceleaşi legi implacabile:

„Deşi trepte osebite le-au ieşit din urma sorţii,/ Deopotrivă-i stăpîneşte raza ta şi geniul morţii."

Folosind multiple surse de inspiraţie, de la credinţele şi folclorul autohton, pînă la Biblie, Rig-Veda, Edda scandinavă, cunoscuta teorie Kant-Laplace şi chiar teorii mai vechi existente în vestitele suluri caldeene, poetul exprimă metaforic propria sa viziune despre geneza (facerea lumii) şi stingerea sa (apocalipsul).

În sinteza eminesciană, metafora şi epitetul se integrează în şirul cugetărilor filozofice. Izvorul, cauza unică a genezei este mişcarea:

„Dar deodat-un punct se mişcă...Cel dintîi şi singur. Iată-l/ Cum din haos face mumă, iară el devine Tatăl.../Punctu-acela de mişcare, mult mai slab ca boaba spumii,/ E stăpînul fără margini peste marginile lumii."

Sfîrşitul ciclului cosmogonic este realizat în linii generale cu aceleaşi mijloace de dispunere a elementelor lexicale în poziţii antitetice. Metafora diminuează proporţiile către cotele negative absolute. Oamenii devin: „Muşti de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul".

Formele materiei cosmice sînt supuse morţii ca şi fiinţa umană, îndată ce au scăpat din „frînele luminii":

„Cum planetei toţi îngheaţă şi s-asvîrl rebeli în spaţ/ Ei, din frînele luminii şi ai soarelui scăpaţi;/ Iar catapeteazma lumii în adînc s-au înegrit,/ Ca şi frunzele de toamnă toate stelele-au pierit;/ Timpul mort şi-ntinde trupul şi devine vecinicie".

Liniile misterioase ale peisajului cosmic, alături de fascinantele forme de sinteză, fac din acest poem cea mai desăvîrşită replică poetică (artistică) la o teză filozofică.

BIBLIOGRAFIE:

M. Eminescu, *Scrisoarea I*, în vol. *Poezii*, Ed.Minerva, Buc., 1982.

SCRISOAREA III

Dacă în „*Scrisoarea I*" a fost evocată, în parte, condiţia savantului în societate, aici geniul este domnitorul, ajuns la conducerea ţării şi avînd ca obiective esenţiale apărarea fiinţei naţionale şi a gleei strămoşesti.

Antiteza funcţionează pe coordonatele trecut-prezent.În timp ce trecutul, întreaga istorie naţională, reprezintă modelul ideal, prezentul a devenit nevolnic, politicienii vremii „Numai banul îl vînează şi cîştigul fără muncă."

Structura epică a poemului este amplă. În primul episod sînt patru tablouri:

- Visul tînărului sultan otoman, interpretat ca un semn profetic de întemeiere, prin dragostea sa lumească, a unui imperiu pentru eternitate.

- Dialogul dintre Domnitorul Mircea cel Bătrîn - prototip al conducătorului modest şi genial şi sultanul Baiazid - mostră a cotropitorului infatuat.

- Evocarea descriptivă a celebrei bătălii de la Rovine, încheiată cu zdrobitoarea victorie a armiei române.

- Momentul odihnei oştirii biruitoare cînd natura însăşi participă afectiv la victoria poporului român.

Episodul al doilea este, în întregime, o satiră violentă la adresa prezentului decăzut.

Scrisoarea III excelează prin concizie şi frumuseţe.

Trecînd peste metafora-parabolă din primul tablou, peste confruntarea dintre sublimul domn „atît de simplu după vorbă, după port“ și trufașul cuceritor ce-și imagina să treacă „falnic, fără păs“, peste popoarele creștine și „din pristolul de la Roma să dau calului ovăz“, ne situăm în amplitudinea celui de al treilea tablou. Aici ni se dezvăluie adevărul axiomatic că dragostea față de țară este mai puternică decît orice armată:

„Eu? Îmi apăr sărăcia și nevoile și neamul.../ Și de-aceea tot ce mișcă-n țara asta, rîul, ramul,/ Mi-e prieten numai mie, iară ție dușman este,/ Dușmănit vei fi de toate, fără a prinde chiar de veste/ N-avem oști, dară iubirea de moșie e un zid,/ Care nu se-nfiorează de-a ta faimă, Baiazid!“

Pronumele personal *eu* are în context o *valoare cumulativă* iar antinomia *prieten-dușman* relevă dimensiunile prăpastiei existente între poporul acestei țări și invadator: „Tot ce mișcă-n țara asta (...) Mi-e prieten numai mie, iară ție dușman este.“

Oștirea română îl izbește pe năvălitor asemenea forțelor naturii dezlănțuite, încît armata dușmană are senzația că se află cuprinsă de o forță apocaliptică:

„Și ca nouri de aramă și ca ropotul de grindeni,/ Orizontuntunecîndu-l vin săgeți de pretutindeni,/ Viîind ca vijelia și ca plesnetul de ploaie.../ Urlă cîmpul și de tropot și de strigăt de bătaie./ În zadar striga-mpăratul ca și leul în turbare,/ Umbra morții se întinde tot mai mare și mai mare;/ În zadar flamura verde o ridică înspre oaste,/ Căci cuprinsă-i de pieire și în față și în coaste,/ Căci se clatină rărite șiruri lungi de bălăie;/ Cad asabii ca și pîlcuri risipite pe cîmpie,/ În genunchi cădeau pedestrii, colo caii se răstoamnă,/ Cînd săgețile în valuri, care șueră, se toarnă/ Și, lovind în față-n spate, ca și crivățul și gerul,/ Pe pămînt lor li se pare că se năruie tot cerul...“

Se poate observa, în întregul fragment, dinamica *repetițiilor* și a *comparațiilor* care, alături de alte procedee stilistice ca onomatopeea dau întregii mișcări tumultul vizual și auditiv. Verbele la prezent, pentru a reliefa forța de șoc a armatei române și, la trecut, pentru cea dușmană, crează o adevărată ruptură în cîmpul vizual. În timp ce armata dușmană este observată într-un cadru

static, ca și paralizată, armata română, *comparată* permanent cu forțele naturii, pare un adevărat uragan al forțelor vii încleștate în luptă.

Silueta voievodului român se profilează hiperbolic prin intermedul *metaforei* și al *repetiției*, dînd întregului dimensiuni epice:

„Mircea însuși mină-n luptă vijelia-ngrozitoare,/ Care vine, vine, vine, calcă totul în picioare.“

În dispunerea *antitetică* de pe cîmpul de luptă, observăm că pretențiile insolente, inițiale, ale invadatorului sînt într-o contradicție vădită cu acțiunile proprii și ale armatei sale. Dacă anterior folosea cu aroganță epitete depreciative ca *ciot* și *bătrîn* pentru a-l impresiona pe domnitorul român:

„Cum? cînd lumea mi-e deschisă, a privi gîndești că pot/ Ca întreg Aliotmanul să se-mpiedice de-un *ciot*?/ O, tu nici visezi, *bătrîne*, cîți în cale mi s-au pus!/ Toată floarea cea vestită a întregului Apus.“

Metafora ia acum proporții hiperbolice, sugerînd panica și groaza oștirii dușmane în frunte cu înfumuratul sultan:

„În zadar striga-mpăratul ca și leul în turbare,/ Umbra morții se întinde tot mai mare și mai mare.“

În aceeași ordine de idei, comparația „e ca pleava vînturată“, dezvăluie superficialitatea și slăbiciunea armatei otomane, atît de lăudate, apriori, de propriul său comandant, în timp ce metafora: „Acea grindin-oșelită înspre Dunăre o mină“, sugerează forța nimicitoare a oștirii române pentru care „iubirea de moșie e un zid.“

În episodul al doilea, prin abundența epitetului depreciativ, mai ales, poetul critică fără cruțare moravurile civice și politice ale contemporanilor săi: *demagogia*, *șarlatanismul politic*, *pierderea sentimentului patriotic*, *necinstea*, *minciuna*:

„Vezi colo pe uriciunea fără suflet, fără cuget,/ Cu privirea-mpăroșată și la fâlci umflat și buget,/ Negru, cocoșat și lacom, un izvor de șiretlicuri,/ La tovarășii săi spune veninoasele-i nimicuri.“

După cum lesne se poate constata, epitetul depreciativ are o funcție definitorie în conturarea portretului caricatural al contemporanilor decăzuți, demascînd goliciunea morală și marasmul viciilor:

„Ne-ați venit apoi, drept minte o sticlură de pomadă,/ Cu monoclu-n ochi, drept armă bețișor de promenadă,/ Veștejiți fără de vreme, dar cu creieri de copil,/ Drept științ-avînd în minte vreun vals de Bal-Mabil.“

Violența de limbaj derivă, nu numai din *epitetele depreciative* și *comparațiile*, uneori *paralelisme* cu aceeași substanță *depreciativă* ca și a epitetelor, ci și din dinamica verbelor de mișcare, folosite tocmai pentru a divulga *rapacitatea* propriilor săi contemporani, ce se pretind: „Patrioții! Virtuozii, cîtorii de așezăminte“, dar unde, în realitate și prin contrast, „spumegă desfrîul în mișcări și în cuvinte.“

În final, printr-o *invocație*, adresată tot unei personalități a trecutului, demnă de încredere, poetul vede singura alternativă de salvare a țării, de eradicare și asanare a răului, de purificare a neamului:

„Cum nu vii tu, Țepeș Doamne, ca punînd mîna pe ei,/ Să-i împarți în două cete: în zmintiți și în mișei,/ Și în două temniți large cu de-a sila să-i aduni,/ Să dai foc la pușcărie și la casa de nebuni!“

Elogiul, adus cu atîta patos înaintașilor eroi, al căror simbol este întruchipat de viteazul domnitor Mircea cel Bătrîn, precum și nemiloasa veștejire a atitudinii contemporanilor decăzuți fac din „Scrisoarea III“ una din marile capodopere ale poeziei noastre patriotice, o adevărată simfonie a momentelor de glorie din istoria neamului nostru.

BIBLIOGRAFIE:

M. Eminescu, *Scrisoarea III*, în *Poezii*, Ed. Minerva, Buc., 1982.

LUCEAFĂRUL

În manuscrisul 2275, fila 56, din Biblioteca Academiei, Eminescu face următoarea precizare: „În descrierea unui voiaj în țările române, germanul K, povestește legenda luceafărului. Mi s-a părut că soarta luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului de pe pămînt și i-am dat acest înțeles alegoric: dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de noaptea uitării, pe de

altă parte aici pe pămînt nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de-a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc.“

În basmul fantastic al lui Kunisch ni se dezvăluie povestea unei prea frumoase fete de împărat, pe care tatăl său, pentru a o ascunde de privirile muritorilor de rînd, o izolează într-un palat cu grădină de aur, unde este zărită, întîmplător, de un zmeu. Îndrăgostit fulgerător de ea, zmeul se metamorfozează luînd chipul unui tînăr frumos, intră la ea în odaie, de două ori, rugînd-o să-l urmeze în ocean sau pe cer. Fata îi pretinde să devină muritor. În timp ce zmeul, ajuns la Dumnezeu, îi cere să-l dezlege de nemurire, acesta i-o arată, din înalt, cum fugea c-un fecior de împărat de care se îndrăgostise. Zmeul se înfurie, coboară pe pămînt și se răzbună, dărîmînd peste ea o stîncă.

Inspirîndu-se din acest basm și păstrîndu-i, în mare măsură, schema epică, Eminescu realizează un poem lirico-filozofic, pornind de la o fantastică poveste de iubire și ajungînd, în plan alegoric, la drama omului de geniu de pe pămînt.

Structura poemului este antitetică, alternînd, pe de o parte, planul cosmic cu cel terestru iar, pe de altă parte, umanul cu fantasticul.

Prin profunzimea ideilor, particularitățile stilului și viziunea romantică, legătura poemului cu izvorul său folcloric se pierde definitiv.

Hyperion - simbol al superiorității geniului - se îndrăgostește de o pămînteancă și este gata să renunțe la nemurire pentru a-și potoli setea de cunoaștere-iubire. În lumea pămîntească, mărginită și meschină, tentativa lui devine zadarnică. Luată cu asalt de un ușuratic pămîntean, fata se îndrăgostește subit și fuge cu el în lume, lăsîndu-l pentru totdeauna nefericit și neînțeles pe Hyperion, care va sfida însă, cu detașare și mîndrie, nimicnicia umană.

Poemul este construit pe principiul antitezei și alegoriei. Are 98 de strofe a cîte patru catrene de 8-7 silabe în ritm iambic. Se pot distinge, în ceea ce ține de schema epică, patru tablouri:

- Povestea fantastică de iubire dintre două ființe din lumi diferite (celestă și terestră).

- Începutul idilei dintre cele două ființe (Cătălina și Luceafărul).

- Călătoria cosmică a luceafărului și dialogul cu Demiurgul.

- Aspecte ale fericirii omului de rînd ca efect al iubirii (Cătălina și Cătălin), în contrast cu spiritul superior care rămîne veșnic neînțeles și nefericit în lumea pămînteană meschină și mărginită.

Prin proiecția metaforei și simbolului, prin noile dimensiuni ale personificării, sînt transpuse în sfera poeziei idei și adevăruri despre condiția și drama geniului în lumea comună și etern indiferentă față de aspirațiile spre absolut ale acestuia.

Poemul păstrează urmele schemei epice ale basmului fantastic, cules de Kunisch, fiind, atît în sincronie, cît și în diacronie cu acesta.

În diacronie cu frumoasa față de împărat din basmul *Fata din grădina de aur*, care nu simțea nici un fel de atracție față de zmeu, Cătălina, cu intensitatea sincerității și a pasiunii, date de primele momente ale izbucnirii sentimentului iubirii, îl invocă pe luceafăr:

„Cobori în jos, luceafăr blînd,/ Alunecînd pe-o rază,/ Pătrunde-n casă și în gînd/ Și viața-mi luminează!”

Dacă zmeul se adresa din proprie inițiativă fetei de împărat, sub impulsul instinctului și orgoliului, Hyperion ni se înfățișează într-o ipostază unică. La chemarea ființei iubite, el este pătruns pînă dincolo de marginile închipuirii de fiorul sublim al iubirii și, în același timp, de dorința nestăvilită de cunoaștere a acestui miracol:

„El asculta tremurător,/ Se aprindea mai tare/ Și s-arunca fulgerător,/ Se cufunda în mare./ Și apa unde-au fost căzut/ În cercuri se rotește,/ Și din adînc necunoscut/ Un mîndru tînar crește.”

El îi cere ființei iubite să-l urmeze pentru totdeauna, asigurîndu-i un loc distinct în lumea care-i aparține:

„O, vin! odorul meu nespus,/ Și lumea ta o lasă:/ Eu sunt luceafărul de sus,/ Iar tu să-mi fii mireasă/ O, vin', în părul tău bălai/ S-anin cununi de stele,/ Pe-a mele ceruri să răsari/ Mai mîndră decît ele.”

Ființă terestră, mărginită, Cătălina, nu dispune de resurse pentru a se putea ridica pînă la înălțimea unde se afla luceafărul. Spaima de necunoscut, incapacitatea de a-și depăși propria condiție, o determină să renunțe cu ușurință:

„- O, ești frumos, cum numa-n vis/ Un înger se arată,/ Dară pe calea ce-ai deschis/ N-oi merge niciodată;/ Străin la vorbă și la port,/ Lucești fără de viață,/ Căci eu sunt vie, tu ești mort,/ Și ochiul tău mă-ngheață.”

Prin introducerea unor concepte filozofice schopenhauriene, poemul capătă adîncimi în abstractizare și accentul cade acum, nu pe idila dintre cei doi, ci pe meditația asupra destinului omului de geniu.

În aspirația spre împlinire, spre înalt și absolut, caracteristică spiritelor superioare, luceafărul se disociază net de zmeul din poveste. Dacă acesta se adresează ziditorului fără să aibă conștiința sacrificiului: „vreau să fiu vremelnice și slab ca ea,” Hyperion, mistuit de flacăra iubirii, își susține setea de cunoaștere și materialitate cu sinceritate și patos:

„O, cere-mi, Doamne, orice preț,/ Dar dă-mi o altă soartă,/ Căci tu izvor ești de viață/ Și dătător de moarte./ Reia-mi al nemuririi nimb/ Și focul din privire,/ Și pentru toate dă-mi în schimb/ O oră de iubire...”

În totală diacronie cu sursa de inspirație, apare aspectul banal al idilei dintre Cătălina și pajul Cătălin, o ripostă alegorică împotriva mărginirii și a egoismului ce guvernează lumea inferioară:

„Ea-l asculta pe copilaș/ Uimită și distrasă,/ Și rușinos și drăgălaș,/ Mai nu vrea, mai se lasă,/ Și-i zise-ncet: „- Încă de mic/ Te cunoșteam pe tine,/ Și guraliv și de nimic,/ Te-ai potrivit cu mine...”

În șirul disocierilor se poate situa și călătoria cosmică a luceafărului, căci poetul are o viziune științifică asupra mecanicii cerești, a legilor și alcătuirii universului. În timp ce povestitorul popular se mărginește la formula afirmativă cu privire la străbătrea spațiilor infinite, poetul realizează o metaforă unică în întreaga literatură universală, o imagine cvatridimensională, confirmată, la peste un secol distanță, odată cu zborurile cosmice:

„Porni luceafărul. Creșteau/ În cer a lui aripe,/ Și căi de mii de ani treceau/ În tot atîtea clipe./ Un cer de stele dedesupt,/ Deasupra-i

cer de stele-/ Părea un fulger ne-ntrerupt/ Rătăcitor prin ele.“

Atitudinea luceafărului, din final, este măsura mesajului și semnificației alegorice pe care a urmărit-o poetul. Dacă zmeul s-a dovedit elementar și răzbunător, asemenea oricărei ființe inferioare, dominată de instinct; spiritul superior se află într-o opoziție ireconciliabilă cu asemenea forme de manifestare. Opțiunea fetei de împărat, de a se alătura ființei iubite, sub îmboldul propriilor sentimente, este pedepsită de zmeu cu moartea. La antipod cu acesta, chiar dacă va rămâne nefericit, într-o lume care a pierdut simțul valorilor, el nu poate provoca, în mod deliberat, suferința altora. Puterea lui de sacrificiu, de renunțare, plină de măreție, în contrast cu răbufnirile telurice ale lumii mărunte, este tocmai trăsătura definitorie, esențială a geniului, a spiritului superior. Așa se explică detașarea mîndră față de trădarea Cătălinei:

„- Ce-ți pasă ție, chip de lut,/ Dac-oi fi eu sau altul?/ Trăind în cercul vostru strîmt/ Norocul vă petrece,/ Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor și rece.“

Particularitățile stilistice ale poemului se pot expune succint:

- Puritatea limbajului, rezultată din preponderența absolută a cuvintelor de origine latină;
- Limpezime clasică în expresie;
- Muzicalitate obținută prin efectele eufonice ale cuvintelor în cadrul fiecărei unități sintactice;
- Exprimarea aforistică (majoritatea unităților sintactice au căpătat, prin condensare și incizie, caracter de sentințe, de maxime și precepte morale).

Atingînd perfecțiunea sub raportul ideilor, al semnificațiilor și al rostirii poetice, „Luceafărul“ este capodopera cu cea mai largă și cu cea mai profundă infuziune în întreaga noastră cultură națională, cu rezonanțe apoteotice la nivelul poeziei universale.

BIBLIOGRAFIE:

M. Eminescu. *Luceafărul*, în vol. *Poezii*. Ed. Minerva, Buc., 1982.

IUBIREA ȘI NATURA

Dragostea și natura sînt teme permanente ale poeziei. La Eminescu, poet romantic prin excelență, natura se dimensionează asimptotic pe traiectorii terestre și cosmice. Fuziunea om-natură, pare să fie unul din conceptele filozofiei populare ce l-a atras și pe Eminescu. Omul - ca ființă trecătoare - poate căpăta, în înfrățire cu natura, o dimensiune nemuritoare. Natura nu rămîne numai un cadru fizic, ea devine și o stare de suflet. Atunci cînd este pe măsura aspirațiilor de fericire, natura ni se înfățișează feerică, încîntătoare și, dimpotrivă, sumbră, apăsătoare, cînd iubirea pare să se destrame.

„Dorința“

Este evocată o poveste de dragoste ideală care se consumă într-o armonie deplină cu natura:

„Vino-n codru la izvorul/ Care tremură pe prund,/ Unde prispa cea de brazde/ Crengi plecate o ascund./ Vom visa un vis feric,/ Îngîna-ne-vor c-un cînt/ Singuratice izvoare,/ Blînda batere de vînt;/ Adormind de armonia/ Codrului bătut de gînduri,/ Flori de tei deasupra noastră/ Or să cadă rînduri-rînduri.“

Poezia se structurează într-o succesiune de cinci tablouri: chemarea în codru a ființei iubite, momentele așteptării și apoi cele ale împlinirii, gesturile de iubire și visul feeric în mijlocul naturii. Surprinde, sub aspect compozițional, naturaletă și limpezimea exprimării. În cadrul repetițiilor, verbul dă mișcării un colorit diferențiat:

„Și în brațele-mi întinse/ Să alergi, pe piept să-mi cazi,/ Să-ți desprind din creștet vîlul,/ Să-l ridic de pe obraz.“

Natura, în întregul ei, ia parte afectivă, meditativă la idila dintre cele două ființe umane.

Poezia este realizată în ritm trohaic și în măsura de 7-8 silabe specifică doinei populare.

Datorită unei singure perechi de rime (versul doi cu patru), receptarea se face în distihuri de 15 silabe (versurile unu cu doi și trei cu patru), pierzîndu-se astfel tonalitatea poeziei populare.

„Sara pe deal“

Este poezia iubirii imaginate, dorite și visate, o idilă și un pastel. Manifestărilor naturii îi corespund simțămintele erotice. Imaginea și sentimentele îndrăgostiților apar, de fiecare dată, în consonanță deplină cu natura:

„Luna pe cer trece - așa sfântă și clară,/ *Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară*,/ Stelele nasc umezi pe bolta senină,/ *Pieptul de dor, fruntea de gînduri ți-e plină*./ ... Și osteniți oameni cu coasa-n spinare/ Vin de la cîmp, toaca răsună mai tare,/ Clopotul vechi împlie cu glasul lui sara,/ *Sufletul meu arde-n iubire ca para*.“

Ca procedee stilistice, în evocarea înserării și a „noptii bogate“, se remarcă cu precădere *repetiția* și *epitetul*.

În prima strofă citată, repetițiile sînt introduse cu verbe care, prin semnificația semantică din context, devin antonimice: *trece, caută, nasc*.

În concepția poetului, iubirea angelică, pură, ajunsă la intensitate maximă numai datorită întâlnirii și apropierii ființelor îndrăgostite, a căror mișcare sufletească intră în vibrație cu întreaga natură, constituie măsura absolută a existenței ce poate da vieții farmecul și forța dăinuirii:

„Lîngă salcîm sta-vom noi noaptea întreagă:/ Ore întregi spune-ți-voi cît îmi ești dragă!/ Ne-om răzima capetele-unul de altul/ Și surîzînd vom adormi sub înaltul,/ Vechiul salcîm. - Astfel de noapte bogată/ Cine pe ea n-ar da viața lui toată?“

Tonalitatea și armonia muzicală generală este asigurată, în edificiul prozodic, de construcția combinată a versurilor lungi de 12 silabe în ritmuri dispuse astfel: coriamb, dublu dactil, troheu.

„Lacul“

Ca și în poezia „Sara pe deal“ sentimentul predominant este iubirea visată, dorită de îndrăgostit. Într-o atmosferă încărcată de farmecul naturii, de măreția codrului, „Lîngă lacul cel albastru/ Încărcat cu flori de nufăr“, tînărul îndrăgostit își imaginează minunea și fericirea clipelor următoare cînd iubita va apare:

„Și eu trec de-a lung de maluri,/ Parc-ascult și parc-aștept/ Ea

din trestii să răsară/ Și să-mi cadă lin pe piept;/ ...Să plutim cuprinși de farmec/ Sub lumina blîndeii lune -/ Vîntu-n trestii lin foșnească,/ Unduioasa apă sune!“

Spre deosebire de finalul din „Sara pe deal“ - expresie a fericirii supreme, cel din poezia „Lacul“ este al decepției totale, provocat de neîmplinirea dorinței:

„Dar nu vine... Singuratic/ În zadar suspin și sufăr/ Lîngă lacul cel albastru/ Încărcat cu flori de nufăr.“

„Floare albastră“

Dintre poeziile închinat iubirii și naturii, *Floare albastră* se deosebește de celelalte, într-o anumită măsură, dat fiind exprimarea sentimentului erotic, și prin intermediul *simbolismului fonetic*.

În viziune romantică dar pe spații terestre este invocată ființa iubită:

„- Hai în codru cu verdeață,/ Und-izvoare plîng în vale,/ Stîncă stă să se prăvale/ În prăpastia mareață.

Acolo-n ochi de pădure,/ Lîngă trestia cea lină/ Și sub bolta cea senină/ Vom șede-a în foi de mure.

Și mi-i spune-atunci povești/ Și minciuni cu-a ta guriță,/ Eu pe-un fir de romaniță/ Voi cerca de mă iubești.“

În antiteză cu speranța luminoasă de a se afla cu ființa iubită în lumea fascinantă a codrului, se exprimă regretul după iubirea ideală pierdută:

„Și te-ai dus dulce minune./ Ș-a murit iubirea noastră -/ Floare albastră! Floare albastră!/ Totuși este trist în lume!“

Folosind mijloace stilistice diferite ca verbele la timpul viitor: *vom șede*; *vei cerca*; *ne-om da sărutări*; se sugerează, de fapt, incertitudinea iubirii, speranța într-o posibilă împlinire viitoare - element caracteristic eroticii eminesciene.

Prin schimbarea valorii stilistice și gramaticale a unor cuvinte, poetul realizează efecte fonetice și imagistice deosebit de sugestive. În acest sens, cuvîntul *dulce* în ipostaza de epitet: „*dulce* floare“; „*dulce* minune“ sau în aceea de determinant într-o comparație: *dulci* ca florile ascunse, crează o imagine inedită, reverberînd puritatea

și gingășia ființei iubite.

Se remarcă, de asemenea, valoarea de superlativ-absolut a adverbului *totuși* din versul: „Totuși este trist în lume!”

Cugetarea filozofică, decepția ce izvorăște din această afirmație capătă o semnificație axiomatică: viața fără iubire înseamnă tristețe.

Se poate observa, în urma parcurgerii succinte a acestor poezii, că *natura* și *iubirea* constituie o temă indestructibilă în lirica eminesciană și o particularitate a concepției erotice a poetului.

Și în mitul romantic (la Novalis), *Floare albastră* se metamorfozează luind chipul ființei iubite.

BIBLIOGRAFIE:

M. Eminescu: *Dorința, Sara pe deal, Lacul, Floare albastră, Și dacă...* în vol. *Poezii*, Ed. Minerva, Buc., 1982.

GLOSSA

Această adevărată bijuterie lirică își are punctul de pornire în filozofia lui Schopenhauer. Prin intermediul verbelor la prezentul etern sînt enunțate numeroase maxime și satirizate, aparent la modul impersonal, aspecte din mediul social corupt, patimile oarbe ale multora dintre oameni, alături de îndemnul stoic la indiferență și pasivitate adresat, în exclusivitate, celui înțelept:

„Vreme trece, vreme vine,/ Toate-s vechi și nouă toate./ Ce e rău și ce e bine/ Tu te-ntreabă și socoate./ Nu spera și nu ai teamă,/ Ce e val ca valul trece;/ De te-ndeamnă, de te cheamă,/ Tu rămîi la toate rece.”

O caracteristică esențială a Glossei o constituie și faptul că fiecare din strofele sale se dezvoltă pe baza uneia din maximele enunțate în strofa inițială, așa cum se va putea observa din strofa următoare, luată ca exemplu:

„Privitor ca la teatru/ Tu în lume să te-nchipui;/ Joace unul și pe patru,/ Totuși tu ghici-vei chipu-i,/ Și de plînge, de se ceartă,/ Tu în colț petreci în tine/ Și-nțelegi din a lor ceartă/ Ce e rău și ce e bine.”

BIBLIOGRAFIE:

M. Eminescu, *Poezii* (Glossa), Ed. Minerva, Buc., 1977.

FOLCLORUL - IZVOR DE INSPIRAȚIE

Fascinația exercitată de obiceiurile și tradițiile poporului asupra lui Eminescu, încă de pe vremea cînd fugea cu trupele de teatru de la gimnaziul din Cernăuți și colinda prin țară, culegînd proverbe, poezii, basme, cîntece epice, a rămas constantă. El a susținut și a demonstrat inegalabila valoare și frumusețea estetică a tezaurului nostru de cultură populară, din care s-a inspirat, cu convingerea că orice creații de valoare: „nu se pot întemeia decît pe graiul viu al poporului nostru propriu, pe tradițiile, obiceiurile și istoria lui, pe geniul lui.” (M. Eminescu).

Folclorul - ca sursă de inspirație în opera poetului nostru național - poate fi clasificat în două categorii distincte:

- Opere ce păstrează, în planul formei, ideii, temei, motivului, tonalității sau expresiei, unele contingente și asemănări cu lirica populară (*Revedere, La mijloc de codru, Ce te legeni*) etc.

- Opere ale căror idei sau motive s-au topit definitiv în noua structură, căpătînd expresia inconfundabilă a creației eminesciene (*Luceafărul, Călin - file de poveste*).

BIBLIOGRAFIE:

Al. Andrei, *Interferența dintre literatura populară și literatura cultă*, Buc., S.L. RELIEF ROMÂNESC, 1979.

PROZA EMINESCIANĂ

Cele mai cunoscute opere în proză ale poetului nostru național sînt nuvelele: *Sărmanul Dionis, Cezara* și romanul *Geniu pustiu* (neterminat).

Sărmanul Dionis este o nuvelă fantastică, „un lanț de viziuni”, după cum a afirmat G. Călinescu, sub care se ascunde „un simbol, nerezolvabil, confuz.”

Acțiunea nuvelei se modulează pe un motiv filozofic, provocat de citirea cărții lui Zoroastru.

Pe cînd tînărul Dionis încerca să descifreze semnele ei cabalistice, se produce o misterioasă ieșire din timp. Dionis este proiectat într-un trecut îndepărtat, în epoca lui Alexandru cel Bun, cu aproape cinci secole în urmă, devenind aici călugărul Dan, elev al

vestitului dascăl Ruben. Acesta stăpânește tainele și misterele „științelor” cabalistice și-l îndeamnă pe Dan să persiste pe calea revelațiilor.

Împreună cu iubita sa, Maria, călugărul Dan va efectua o călătorie în lună.

Trezit din vis, tânărul îndrăgostit, Dionis-Dan, are sentimentul unei fericiri nemărginite, descoperind-o alături pe ființa iubită.

Enigma nuvelei rămîne însă nedelegată, căci sensurile și semnificațiile sale nu pot fi delimitate. S-ar părea că avem un exemplu de dedublare a ființei umane, desăvîrșită pe fondul unei frînturi dintr-un vis sau ni se insuflă iluzia că Dan trăiește anticipativ una din existențele sale viitoare.

Se remarcă ingeniozitatea imagistică și pendularea desăvîrșită între fantastic și real.

Fantasticul la Eminescu se realizează, fie pe baza unor mutații în timp și spațiu, fie printr-o condensare, o suprapunere insesizabilă de planuri, unde structurile fictive funcționează după criterii și legi specifice.

Pe de altă parte, imposibilitatea distingerii, la nivelul filonului epic, a limitelor de contur dintre aceste planuri, precum și aceeași imposibilitate de depistare a unei linii de excludere dintre cele două ipostaze ale personajului Dan-Dionis, demonstrează superioritatea artei, a prozei fantastice eminesciene.

Nuvela impresionează și prin caracterul ei vizionar, prin uimitoarele dimensiuni imagistice și filozofice.

BIBLIOGRAFIE:

M. Eminescu, *Sărmanul Dionis*, în vol., *Proză literară*. Ed. Minerva, Buc., 1975.

EMINESCU - POET NAȚIONAL ȘI UNIVERSAL

Poezia lui Eminescu a dat o altă muzicalitate limbii noastre și, dincolo de zborul gândului său atît de temerar, de puterea de a forma ideile în „șiruri clare”, și-n imagini originale, se reflectă capacitatea de a sintetiza substanța specifică întregii culturi și a o proiecta în spațiile impersonale ale artei.

Viziunea cosmică a poetului se definește prin grandoare dar și

prin forța de intuiție a unei realități, a mecanicii cerești, pe care o exprimă într-o formulă poetică unică: „Un cer de stele dedesupt,/ Deasupra-i cer de stele-/ Părea un fulger ne-ntrerupt/ Rătăcitor prin ele” (Luceafărul).

Imaginile astrale sînt atît de numeroase și de surprinzătoare prin conturul și luminile lor, încît ne vom opri, la înțimplare, numai la cîteva dintre acestea, pentru a sugera înălțimea la care se situează poetul. În poemul „Memento mori” o imagine cosmică se desemnează printr-o suprapunere cu un fenomen fizic, cînd luna „palid soare,/ Vrăji aduce peste lume printr-a stelelor ninsoare.”

Hyperion, în zborul său spre Demiurg, ajunge la un punct, unde elementele de comparație dispar: „Căci unde-ajunge nu-i hotar,/ Nici ochi spre a cunoaște,/ Și vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naște.”

Categoria filozofică de spațiu și cea de timp pare să nu mai poată fi aplicată în acest punct al spațiului.

De cele mai multe ori, metafora apare la Eminescu pe baze contrastive, sub raportul logicii elementare, asigurînd prin aceasta elementul de surpriză dar și imagini peisagistice inegalabile. În poezia „Crăiasa din povești”, pe marginea lacului „pe care norii/ Au urzit o umbră fină,/ Ruptă de mișcări de valuri/ Ca de bulgări de lumină...”, metafora bulgări de lumină, ca și cea din Scrisoarea III: „Pulbere de diamante cade fină ca o bură,/ Scînteind plutea prin aer și pe toate din natură,” conțin în ele și componente ale epitetului oximoron. Uneori metafora este țesută într-o cugetare, fie filozofică, fie de natură erotică, dar distingîndu-se de fiecare dată printr-o nuanță, printr-o culoare, printr-o sonoritate cu totul inedită. Iată o metaforă din lirica intimă: „Dă-mi-i mie ochii negri... nu privi cu ei în laturi,/ Căci de noaptea lor cea dulce vecinic n-o să mă mai sature.”

O imagine în dimensiuni antitetice, pe relația om-cosmos, din Scrisoarea I, creionează întregul mozaic al societății, insignifiant în pulsațiile infinitului: „Muști de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul,/ În cea nemărginire ne-nvîrtim uitînd cu totul/ Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată,/ Că-ndărătu-i și-nainte-i întuneric se arată.”

Cultura de o vastitate covîrșitoare îi dă posibilitatea să abordeze

teme dintre cele mai controversate de-a lungul mileniilor. Geneza universului este reflectată printr-o metaforă, ea însăși enigmatică: „Dar deodată-un punct se mișcă... cel întâi și singur. Iată-l/ Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl.../ Punctu-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba spumii,/ E stăpînul fără margini peste marginile lumii...” (Scrisoarea I).

Pînă la Eminescu limba română n-a sunat niciodată atît de armonios, niciodată iubirea de moșie, mîndria de a fi român și patriotismul poporului n-au respirat atît de puternic dintr-o poezie: „Împărați pe care lumea nu putea să-i mai încapă/ Au venit și-n țara noastră de-au cerut pămînt și apă.../ Și nu voi ca să mă laud, nici că voi să te-nspămînt,/ Cum veniră, se făcură toți o apă și-un pămînt.”

Stilist de mare anvergură, Eminescu a făcut din cele mai simple procedee, ca repetiția, unități lingvistice cu rezonanțe memorabile: „Adormind de armonia/ Codrului bătut de gînduri,/ Flori de tei desupra noastră/ Ori să cadă *rînduri-rînduri*.” (Dorința).

Aceste unități simple, încărcate însă, în context, de o substanță poetică inefabilă, sînt întîlnite adesea în opera poetului dar, de fiecare dată, cu alte vibrații: „Dar un vînt de biruință se pornește îndelung/ Și lovește *rînduri, rînduri* în frunzișul sunător.”

Eminescu se înscrie în universal, nu numai prin tematica închinată, în general, omului ca ființă cosmică, ci și prin înălțimea estetică atinsă în fiecare din atitudinile sale lirice fundamentale, cuprinse în circumvoluțiunile de la meditația filozofică pînă la cea erotică: „Ce e poezia?... Voluptos joc cu icoane și cu glasuri tremurate,/ Strai de purpură și aur peste țărîna cea grea.” (Epigonii).

Cu toate că ne aflăm în fața unei definiții, rezultată dintr-o meditație rece, distanțată, metafora intensifică sentimentul participativ, apropiind cugetarea de sentimentele general-umane ca și în cîmpul erotic, unde fiecare poate să trăiască, pe fondul eminescian, propria sa fericire sau tragedie erotică: „Adormi-vom, troieni-va/ Teiul floarea-i peste noi/ Și prin somn auzi-vom buciul/ De la stînele de oi”. (Povestea codrului).

Prin valoarea ei intrinsecă, opera lui Eminescu - supranumit *Luceafărul* poeziei românești și *poet nepereche* - străbate timpul și

spațiul cu aceeași titanică forță cu care a fost proiectată pe firmamentul culturii românești și absorbită în universalitate.

Poezia lui Eminescu a exercitat un adevărat impact asupra contemporanilor săi și, în mod perpetuu, reprezintă reperul valorii estetice. Distingîndu-se prin înălțimea gîndirii filozofice, frumusețea expresiei, muzicalitatea versului și noutatea metaforei, Eminescu s-a ridicat la apogeul creației. El a dat expresie ideală spiritualității românești, fiind primul poet, geniul care a sincronizat fondul nostru autohton de cultură, cu formele moderne ale poeziei și culturii europene. În universul poeziei eminesciene, pulsează o lume de imagini și armonii muzicale, încărcate de o vibrație inconfundabilă. Prin această trăsătură de unicitate, poetul se situează în rîndurile marilor spirite ale culturii universale, alături de Dante, Goethe, Shelley, Shakespeare, Alfred de Musset, Lenau, Byron, Victor Hugo.

Prin monumentala operă a lui Eminescu, spiritualitatea românească, limba română sînt proiectate în universalitate pe traiectoria eternității.

BIBLIOGRAFIE:

Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu* - Cultură și civilizație, Buc., Ed. Eminescu, 1976.

IMAGINEA PATRIEI ÎN POEZIA LUI MIHAI EMINESCU

Urmărind dimensiunile și semnificația poeziei eminesciene, precum și tulburătoarea frumusețe a formei artistice prin care ea a fost săvîrșită, exegeții caută să descopere, nu numai sensurile în variabilitatea lor infinită, ci și cauzele și implicațiile acestui miracol. Căci, deși opera publicată de poetul nostru național poate fi cuprinsă, fără dificultăți, în cîteva volume, ceea ce s-a scris și se va scrie, neconținut, despre lirica eminesciană, va căpăta, fără îndoială, proporții de nebănuît.

Mihai Eminescu își exprima, în 1870, la vîrsta de douăzeci de ani, concepția despre poezie în metafore ce vestesc imaginația proteică, afirmînd că poezia este „voluptos joc cu icoane.../ Strai de purpură și aur peste țărîna cea grea.”

În configurația universului poetic eminescian, distingem existența unui raport structural între patrie și natura ei specifică. Din acest

motiv, în plan figurativ, elementele componente, prin care se profilează chipul patriei, apar într-o viziune indestructibilă în întreaga sa operă.

În mare parte, natura patriei, codrul și izvoarele reprezintă, în chip simbolic, patria. „Eminescu - spune Ramiro Ortiz - este cel mai sincer și mai autohton interpret al peisajului românesc.”¹

Deși la vârsta marilor avânturi, poetul este absorbit cu totul de dragostea de patrie. Astfel, imaginea ei devine tot mai mult o proiecție a sentimentelor de înstrăinare: „Cînd tot se-nvesește, cînd toți aici se-ncîntă,/ Cînd toți își au plăcerea și zile fără nori/ Un suflet numai plînge, în doru-i se avîntă/ L-a patriei dulci plaiuri, la cîmpii-i rîzătoare./

Aș vrea să văd acuma natala mea vîlcioară/ Scăldată în cristaiul pîrîului de-argint,/ Să văd ce eu atîta iubeam odinioară:/ A codrului tenebră, poetic labirint;”

Cu toate că poezia se află sub vădita influență a puternicului filon popular și a doinei de înstrăinare cu deosebire, are totuși o factură particulară și o vibrație incandescentă. Iubirea de patrie răzbate printr-o suită de imagini luminoase. Speranța de a se regăsi din nou în „...natala vîlcioară/ Scăldată în pîrîul de-argint”, se propagă ca un ecou al adîncului fior de dragoste față de locurile natale.

Poezia „Din străinătate” este, pe de o parte, expresia trăirilor intense caracteristice vârstei adolescenței și împrejurărilor excepționale iar, pe de altă, apare ca un reflex al proiecției individuale în ființa eternă a patriei.

Dacă în poezia din această etapă apar și unele imagini, ca umare a influențelor exercitate în epocă de generația pașoptistă și chiar de modelele platoniciene, impresionează totuși patina distinctă a propriei personalități. Poetul defrișează, pe ogoarele poeziei, „large uliți”, îndreptățind considerațiile de mai târziu. Dintre acestea multe au devenit celebre. Edificatoare, în acest sens,

¹ Ramiro Ortiz, M. Eminescu, Poezii, Firenze, 1950, G.S. Sansoni editore. Introducere la acest volum: Eminescu, poetul român al pădurii și izvoarelor.

este aprecierea lui G. Călinescu. Prin ea se confirmă valoarea inegalabilă a „Luceafărului” poeziei românești.

„Astfel se stinse în al optulea lustru de viață cel mai mare poet pe care l-a ivit și-l va ivi vreodată, poate, pămîntul românesc. Ape vor seca în albie, și peste locul îngropării sale va răsări pădure sau cetate, și cîte o stea va vesteji pe cer în depărtări, pînă cînd acest pămînt să-și strîngă toate sevele și să le ridice în țeava subțire a altui crin de tăria parfumurilor sale.”²

Acest succint detaliu de portret literar dăltuiește definitiv personalitatea prometeică a poetului.

Urmărind această traiectorie distinctă a operei eminesciene, constatăm că patria apare, în structura fictivă a poeziei, ca locul unic spre care ființa poetului tinde cu toate fibrele sale. În această perspectivă, patria devine o permanență, nu prin locul pe care-l ocupă în tematica poeziilor, ci prin intensitatea cu care este simțită și se propagă dragostea de țară. Semnificative, din acest punct de vedere, sînt versurile din atît de cunoscuta „Scrisoarea III.”

Dragostea de patrie este cauza datorită căreia se pun în mișcare toate energiile atunci cînd ființa ei se află în primejdie: „Iar la poala lui cea verde mii de capete pletoase,/ Mii de coifuri lucitoare ies din umbra-ntunecoasă/ Călăreții împlu cîmpul și roiesc după un semn/ Și în cai lor sălbatici bat cu scările de lemn/ Pe copită iau în fugă fața negrului pămînt,/ Lânci scînteie lungi în soare, arcuri se întind în vînt/ Și ca nouri de aramă și ca ropotul de grindeni/ Orizontu-ntunecîndu-l, vin săgeți de pretutindeni/ Vîjiind ca vijelia și ca plesnetul de ploaie.../ Urlă cîmpul și de tropot și de strigăt de bătaie./ În zadar striga-mpăratul ca și leul în turbare,/ Umbra morții se întinde tot mai mare și mai mare;”

Este concludent faptul că furtuna dezlănțuită de fiii patriei, apărătorii ei în momentele de cumpănă, este rezultatul nedeزمینیت al legăturii lor indestructibile cu țara. Acest raport a fost exprimat de Eminescu în adevăratele sale coordonate. „Opera lui a pătruns în conștiința specificității noastre naționale, devenind un

² G. Călinescu, Viața lui Mihai Eminescu, Buc., Editura Eminescu, 1975, p. 317.

factor activ al determinărilor românești istorice și spirituale³, spune Zoe Dumitrescu-Bușulenga. Și această conștiință a specificității s-a exprimat totdeauna în patriotismul poporului nostru, în dîrzenia și eroismul cu care s-a ridicat la luptă pentru apărarea pămîntului strămoșesc.

Evocînd virtuțile străbunilor, poetul a vibrat ca nimeni altul simînd, în adîncurile ființei sale, răsunetele și ecourile marilor fapte vitejești săvîrșite de strămoși. „Poezia lui Eminescu devine o parte integrantă a sufletului lor, și el trăiește de acum înainte în viața poporului său.“

Așa cum rezultă din versurile citate, poezia sa exprimă într-adevăr sufletul poporului, al acelor oameni care și-au apărât dealungul veacurilor, „sărăcia și nevoile și neamul.“

Imaginea patriei surprinde uneori prin imensitatea peisajului. Poetul asociază victoria, obținută în lupta de apărare a patriei, cu triumful resimțit de spațiul universal, de întreaga natură: „Pe cînd oastea se așază, iată soarele apune,/ Voind creșetele nalte ale țării să-nconune/ Cu un nimb de biruință; fulger lung încremenit/ Mărginește munții negri în întregul asfințit,/ Pin'ce izvorăsc din veacuri stele una cîte una/ Și din neguri, dintre codri, tremurînd s-arată luna.“

În procesul mutațiilor ce au loc neconținut în viziunea poetului, patria se conturează, adesea, într-un proces de osmoză cu tot ceea ce o definește în esența sa. Așa se face că prin tonul protestatar, poetul ia atitudine împotriva unor specimene decăzute tocmai pentru a apăra acele componente ale întregului ce dau configurația eternă patriei: „Dar lăsați măcar strămoșii ca să doarmă-n colb de cronici./ Din trecutul de mîrire v-ar privi cel mult ironici.“

„Eminescu este un adevărat exponent al întregii istorii românești, simțite și gîndite ca de un contemporan al fiecărei trepte, al

fiecărei etape.“⁵ Adresat contemporanilor decăzuți, cărora nu le recunoaște dreptul de a se integra în ierarhia tradițiilor seculare, protestul concentrează întreaga virtute a celui ce gîndește și simte semnificația fiecărei etape ca un contemporan care, din dragoste față de patrie, se situează pe poziția de apărător a tot ceea ce au săvîrșit strămoșii în „trecutul de mîrire“.

Nu poate fi concepută o poezie în al cărei vuiet să se simtă mai profund dragostea de țară ca în aceea a poetului nostru național. Condensînd într-o formă de rezonanță unică patriotismul poporului român, poetul sugerează substanța unității și forței sale: „N-avem oști, dară iubirea de moșie e un zid/ Care nu se-nfiorează de-a ta faimă, Baiazid!“

Revenind la perioada de început a liricii eminesciene, observăm că patria constituie unul din obiectivele ficțiunii poetice căci, așa după cum au subliniat numeroși exegeți, Eminescu a creat simbolul spațiului românesc: „Pămîntul acesta în care voievod, oștire, codru, rîu, ram, sînt un singur suflet, un tot nebiruit“.⁶

Desigur, există o netă diferențiere între atitudinea participativă a întregului popor și sentimentele ce dau expresie unor concepte individuale. În primul caz, metafora este ideală, în timp ce, în al doilea, mărturisirea, cu accente de nostalgie, dezvăluie coordonatele durerii resimțite de poet în momentele înstrăinării și îndepărtării de țară: „Da, Da! Aș fi fericit de-aș fi încă o dată/ În patria-mi iubită, în locul meu natal,/ Să pot binezice cu mintea-nflăcărată/ Visările juniei, visări de-un ideal.“

Dimensionată în imaginar, iubirea de patrie dă orizont aparte aspirațiilor tînărului poet. În năzuința de a se revedea pe ale patriei „dulci plaiuri“, sufletul îi este inundat, la frageda vîrstă de șapte-sprezece ani, de fiorii inexorabilei dispariții și ai aspirației de identificare cu patria: „Chiar moartea, ce răspînde teroare-n omenire,/ Prin vinele vibrînde ghețoasele-i fiori,/ Acolo m-ar adoarme în dulce liniștire,/ În visuri fericite m-ar duce către nori.“

Ceea ce concentrează aceste versuri este tocmai viziunea

³ Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Eminescu, Cultură și creație, Buc., Ed. Eminescu, 1976, p. 299.

⁴ T. Maiorescu, Eminescu și poeziile lui, Convorbiri literare, XXIII, 1889, Nr.8.

⁵ Zoe Dumitrescu-Bușulenga. Op. cit. p.14

⁶ D. Caracostea, Studii eminesciene, Buc., Ed. Minerva, 1975, p. 138

antitetică a coordonatelor pământ - cer, încât invocația prezumtivă, „În visuri fericite m-ar duce către nori“, are, în fond, o puternică semnificație afectivă. Se observă aici și reminiscențe ale mitologiei dacice, în primul rând, seninătatea în fața morții. De altfel, așa cum afirmă Zoe Dumitrescu-Buşulenga, „Din mitul originar al vîrstei dacice rămîne, printre secole și milenii asigurînd un principiu de continuitate viziunii totale eminesciene“.⁷

În concepția poetului, patria nu poate fi simbolizată prin elemente efemere. Permanența sa este dată de tot ceea ce are mai durabil. Poetul făurește cu ajutorul epitetelor ornate o imagine mirifică a patriei, exprimîndu-și, în același timp, nu numai dragostea și dorul de țară, ci și admirația față de bogățiile și frumusețile-i fără de asemănare: „N-oi uita vreodată, dulce Bucovina,/ Geniu-ți romantic, munții în lumină,/ Văile în flori,/ Rîuri resăltînde printre stînce nante,/ Apele lucinde-n dalbe diamante/ Peste cîmpii-n zori.“

Concentrarea lirică, atunci cînd are ca nucleu tematic dragostea de patrie, capătă acorduri grave de simfonie. Poetul surprinde contrastul dintre propria stare nefericită, provocată de înstrăinare și imaginea luminoasă a patriei: „Astfel, totdeauna cînd gîndesc la tine,/ Sufletul mi-apasă nouri de suspine,/ Bucovina mea!“

Cînd tematica se schimbă și sufletul poetului nu mai este inundat de dragostea de țară, ritmul și tonul declamativ se spulberă dintr-odată, în timp ce imaginația poetului prinde aripi de neînchipuit, asemenea lui Hyperion: „Pomi luceafărul. Creșteau/ În cer a lui aripe,/ Și cîi de mii de ani treceau/ În tot atîtea clipe.“

Ne vom trezi astfel, dintr-o dată, în fața miracolului numit Eminescu, despre a cărui poezie Titu Maiorescu va spune, în 1889, că „deschide așa de des orizontul fără margini al gîndirii omeneshti“.⁸

Trebuie remarcat faptul că ideea de patrie se asociază cu

elementele specifice care dau țării configurație unică, iar conștiința identității cu patria se reflectă, în universul imaginar, ca o revelație a celor mai sublime idealuri. Așa se face că, unind într-o simbioză desăvîrșită patosul personal cu ecurile din veac ale celui colectiv, poetul dă expresie unor tulburătoare sentimente patriotice: „Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie,/ Țara mea de glorie, țara mea de dor?/

Viață în vecie, glorie, bucurie,/ Arme cu țârie, suflet românesc,/ Vis de vitejie, fală și mîndrie,/ Dulce Românie, asta ți-o doresc!“

Virtuțile inegalabile ale acestor versuri izvorăsc din substanța gîndirii poetice și a sentimentelor nutrite de poet față de țară. Surprinde pe de-o parte, fiorul sincerității iar, pe de alta, măreția închipuirii, încrederea în durata eternă a țării.

Aspirațiile individuale definesc, în esență, pe cele generale. Nutrind țării sale „viață în vecie, glorie, bucurie“, poetul subsumează raportul dintre posibilitate și realitate, sugerînd o singură alternativă: existența patriei în eternitate.

Împlinirea acestui ideal, visat de multe generații, echivalează, în viziunea eminesciană, cu efectul prometeic de descătușare, căci „Eminescu proiecta rădăcinile timpului istoric (care coincide cu timpul neamului) departe în planul eternității“.⁹

De aceea aspirațiile se suprapun sau coexistă în planuri paralele. Totodată, ca o consecință firească, se înalță credința nestrămuită în unitatea și unirea tuturor românilor: „Fiii tăi trăiască numai în frăție/ Ca a nopții stele, ca a zilei zori“, ceea ce reprezintă una dintre condițiile esențiale ale dăinuirii neamului.

Analizînd structura poeziei eminesciene, constatăm că, în trecerea de la o temă la alta, elementele, prin intermediul cărora este simbolizată patria, devin - așa cu afirmă Vl. Streinu - „metafore ale eternității“. Mutațiile acestea sînt posibile deoarece poetul, folosind în structuri variate aceste elemente, reușește să dezvăluie, atît particularitățile proprii în peisajul specific al patriei, cît și esența lor durativă în coordonatele cosmice: „- Codrule cu riuri line,/ Vreme trece, vreme vine,/ Tu din tînar precum ești/ Tot mereu întinerești/ - Ce mi-i vremea, cînd de veacuri/ Stele-mi

⁷ Zoe Dumitrescu-Buşulenga. Op. cit., p. 14.

⁸ Titu Maiorescu, Critice. Buc., E.P.L. 1966, p. 465.

⁹ Zoe Dumitrescu-Buşulenga. Op. cit., p. 17.

scînteie pe lacuri,/ Că de-i vremea rea sau bună,/ Vîntu-mi bate,
frunza-mi sună;“

„Și ni se pare - spune Zoe Dumitrescu-Bușulenga - că în motivul codrului, de pildă, și în metamorfozele lui succesive transpare și semnificația ruperii, adică a căderii dintr-o unitate originară, și semnificația reîntregirii posibile în acea ordine a unității.“¹⁰

Pe de altă parte, semnificația dialogului dintre poet și codru este adesea neglijată, cu toate că se desprinde cu limpezime faptul că, dincolo de aspectul particular, poetul își exprimă sentimentele față de țară prin intermediul codrului. Căci, în adîncurile subconștientului, dorul și dragostea de patrie se reflectă în manifestările și atitudinea față de tot ceea ce o poate sugera sau reprezenta.

Încrederea în continuitatea și eternitatea patriei nu apare ca un reflex al năzuinței spre existența ideală, ci mai degrabă ca rezultat al înțelegerii procesului de osmoză dintre natura patriei și fiii ei. În perimetrul acestor interferențe, se disting adesea note specifice. Poetul pare a fi răscolit în permanență de vuietul etern al patriotismului ce străbate neconținut către noi din timpurile cele mai vechi, realizînd o indivizibilă punte de legătură între prezent, trecut și viitor:

„Împărați pe care lumea nu putea să-i mai încapă/ Au venit și-n țara noastră de-au cerut pămînt și apă -/ Și nu voi ca să mă laud, nici că voi să te-nspăimînt,/ Cum veniră, se făcură toți o apă și-un pămînt“.

Este de la sine înțeles că numai adevărații urmași ai tracogetilor și daco-romanilor, sfidători de moarte și înrîncenați în iubirea de glie, au putut înfrunta cu atîta mîndrie și eroism pe toți aceia „pe care lumea nu putea să-i mai încapă“.

În fața unor asemenea dovezi de eroism, poetul a trăit satisfacția marilor împliniri. Și, de aici, izvorul nesecat al încrederii sale, de aici, forța și respirația nemărginită a versurilor sale, căci, undeva, într-un anumit punct, ele compactează cu tot ceea ce reprezintă chintesența poporului nostru, cu tot ceea ce simbolizează pămîntul

patriei și valorile făurite de popor.

În urma succintelor considerente, apare deosebit de concludentă diferențierea conceptuală în ceea ce privește evocarea patriei. Astfel, dacă vom compara, de pildă, „Scrisoarea III“, cu „Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie“, vom constata că, deși a doua poezie este cu mult anterioară primei, poetul realizează, în două alternative, metafora luminoasă prin care se definește chipul patriei. Dacă în „Scrisoarea III“, sînt preamărite faptele de vitejie și patriotismul poporului român; în „Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie“, se proiectează o strălucitoare profecție: „Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie,/ La trecutu-ți mare, mare viitor!“

Deși aparent evocația retorică este simplă, încărcătura semantică, adusă de previziunea comparativă, pune în prim plan o realitate revelatoare, condensînd esențialul într-o imagine unică și repetabilă în cele două etape distincte: *trecut* și *viitor*. O asemenea sinteză este posibilă căci, „în fiecare vers al lui e ceva care trece dincolo de marginile expresiei.“¹¹

Ducînd mai departe semnificația metaforei putem desprinde și alte sensuri și anume: un popor cu un trecut eroic și glorios este pe deplin îndreptățit să aspire, cu neclintire, și la un asemenea viitor: „Spună lumii large steaguri tricolore,/ Spună ce-i poporul mare, românesc,/ Cînd s-aprinde sacru candida-i vilvoare.“

Mărturie a dragostei poetului față de patrie și, mai ales, a încrederii sale în permanența și eternitatea ei sînt imaginile ce izbucnesc în viziune romantică: „Fiarbă vinu-n cupe, spumege poculul,/ Dacă fiii-ți mîndri aste le nutresc:/ Căci rămîne stîncă deși moare valul.“

Prin această metaforă, viitorul patriei este conturat cu temeritate. Identificarea patriei cu stîncă ce sugerează încremenirea eternă și nepăsarea în fața năpustirilor neconținute ale valurilor, dă adevărata măsură a vizionarismului eminescian.

Prin aceste imagini, se însuflă încrederea că, din confruntările inerente la care va fi supusă, în viltoarea vremurilor, țara se va înălța mereu pînă în pragul erei cînd ea însăși va purta în omenire

¹⁰ Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Op. cit., p. 9.

¹¹ D. Caracostea, op. cit., p. 144.

cea mai sublimă solicitare: „Îngerul iubirii, îngerul de pace./ Pe altarul Vestei tainic surzind./ Ce pe Marte-n glorie să orbească-l face./ Când cu lampa-i zboară lumea luminind.”

Iată, foarte pe scurt, una din semnificațiile marilor dimensiuni intrupate și proiectate de poezia eminesciană, poezie ce sugerează prin coordonatele sale esențiale, eternitatea patriei.

Pe nesimțite, odată cu adâncimile de structură stilistice și metaforice, pe care le capătă versul eminescian, luăm act și de noile modalități de exprimare a sentimentelor și idealurilor patriotice. De acum vor dispărea definitiv accentele patetice. Arhitectura se impune cu desăvârșire. Imaginea patriei va răzbate ca un ecou al identității sale materiale și spirituale cu tot ceea ce simbolizează țara, ca un rezultat al sentimentelor de certitudine și dăinuire.

S-ar părea că acest procedeu aduce o varietate în unitate, dar în realitate, reprezintă un salt calitativ și un nou concept de reflectare a propriilor sentimente. Patria, care l-a plămădit și l-a făcut să simtă, ca pe nimeni altul, adevăratul miracol al acestui pământ, al codrilor, apelor și izvoarelor: „Fiind băiet păduri cutreieram/ Și mă culcam ades lângă izvor./ Iar brațul drept sub cap eu mi-l puneam./ S-aud cum apa sună-n cetișor./ Un freamăt lin trecea din ram în ram/ Și un miros venea adormitor./ Astfel ades eu nopți întregi am mas./ Blind înginat de-al valurilor glas.”

Patria va fi tot mai riguros prezentă în universul gândirii și simțirii poetului, cu cât, metaforic, pare să fie mai ascunsă. Ea se identifică cu „tot ce mișcă-n țara asta, riul, ramul”... fiind întruchipată în „oameni ce vin de la câmp, osteniți, cu coasa-n spinare”, în „buciumul ce sună cu jale.”

În structura lirică eminesciană este cuprinsă atât „lumea cea aievea”, cât și „lumea cea gândită”. În acest acord, motivația lăuntrică inundă și absoarbe, înălțându-se, din adâncuri, metaforele prin care se conturează profilul etern al țării. Nu odată, la modul figurativ, codrul reprezintă patria: „-Codrule, codruțule./ Ce mai faci, drăguțule./ Că de când nu ne-am văzut/ Multă vreme au trecut/ Și de când m-am depărtat./ Multă lume am îmblat.”

Tonalitatea sufletească de esență ireductibilă ne dezvăluie proporția sentimentelor de dragoste față de țară chiar dacă, în

cadrul dialogului, apar numai anumite elemente configurative ale spațiului patriei: „Și abia plecă bătrînul... Ce mai freamăt, ce mai zbucium!/ Codrul clocoti de zgomot și de arme și de bucium.”

În adâncurile conștiinței poetului, patria se identifică, în chip simbolic, cu „tot ce mișcă-n țara asta”.

Codrul, element specific, chintesență a purității și frumuseții, simbol al permanenței, trebuie luat în considerație și din alt punct de vedere. Și anume, fără să neglijăm faptul că meditația poetului asupra existenței și a destinului individual capătă noi semnificații și orizonturi, adâncind, în ultimă instanță, ideea de permanență. Această coordonată a poeziei eminesciene se amplifică și se prelungește sugerînd înălțimile conștiinței individuale de apartenență la acest tot, care se cheamă - patrie și în osmoză cu care se asigură propria sa eternitate: „Mai am un singur dor./ În liniștea serii/ Să mă lăsați să mor/ La marginea mării/ Să-mi fie somnul lin/ Și codrul aproape...”

Ajuns la această treaptă de înțelegere a existenței, poetul nu mai este speriat de moartea timpului: „Cum că lumea asta-n treagă e o clipă suspendată./ Că-ndăratu-i și-nainte-i întuneric se arată.”

Constatăm astfel, în urma succintului demers că patria se integrează organic în sistemul gândirii și simțirii poetului, că ea apare ca o componentă fundamentală, indispensabilă în tematica și în constelația imaginarului eminescian. În această perspectivă, patria însăși va prelua creația și amintirea perenă a poetului și o va purta spre eternitate.

ION CREANGĂ

Scriitorul s-a născut la 10 iunie 1839, în satul Humulești din apropierea vestitei cetăți a Neamțului, sat răzășesc, așezat pe malurile Ozanei „cea frumos curgătoare și limpede ca cristalul“.

Umeează cursurile școlii primare abia înființate și în Humulești din inițiativa preotului Ioan. La îndemnul bunicului David Creangă trece la școala din Broșteni, ajungând apoi la Țirgu Neamț și la școala de Catihet din Fălticeni. Din dorința aprigă a mamei sale, Smaranda Creangă, frecventează seminarul preoțesc de la Socola, după care va fi numit diacon. Se înscrie însă la cursul de **Institutori** condus de Titu Maiorescu, devenind *învățător*. În această calitate, îl cunoaște în 1875, pe Eminescu, pe atunci, inspector școlar pentru județele Iași și Vaslui - cu care va lega una din cele mai mari și adevărate prietenii cunoscute în istoria noastră literară.

Eminescu descoperă geniul lui Creangă, îl introduce la *Junimea* și-l stimulează să-și scrie și să-și publice opera.

Într-un timp, relativ scurt, între anii 1881-1882, *poveștile*, *povestirile*, inclusiv primele *trei părți* din „Amintiri din copilărie“ văd lumina tiparului.

Celebrul autor, al uneia din cele mai încântătoare opere din literatura universală, închinată copilăriei, se stinge din viață în același an cu marele și inegalabilul său prieten - Eminescu, la 31 decembrie 1889.

Între anii 1890-1892, apare opera sa integrală, în două volume, cu o prefață semnată de istoricul A. D. Xenopol.

AMINTIRI DIN COPILĂRIE

Primele trei părți din opera de căpătii a marelui humuleștean apar între anii 1881-1882, în timp ce partea a IV-a și ultima va vedea lumina tiparului, postum, în 1892.

„Amintiri din copilărie“ este o operă pătrunsă de fiorul dragostei pentru satul natal - patriarhal, pentru tot ce reprezintă valorile trecutului.

Privit retrospectiv, cu ochii omului matur, ajuns în jurul vârstei

de cincizeci de ani, și cu cei ai copilului, fără să se poată realiza distincția între cele două atitudini contemplative, satul natal al lui Creangă, al lui Nică a lui Ștefan a Petrei, capătă aura de legendă, devenind incomparabil și inconfundabil: Humulești era un „sat vechi răzășesc, întemeiat în toată puterea cuvântului; cu gospodari tot unul și unul, cu flăcăi voinici și fete mîndre, care știau a învîrți și hora, dar și suveica, de vuia satul de vatale în toate părțile, cu biserica frumoasă și niște preoți și dascăli și poporeni ca aceia, de făceau mare cinste satului lor.“

După cum a sesizat G. Călinescu, prin atmosferă și prin ceea ce are comun vîrsta de aur a ființei umane de pretutindeni, în „Amintiri din copilărie“ este evocată „copilăria copilului universal“, simțămînt și adevăr accentuat de însuși autorul: „Așa eram eu la vîrsta cea fericită și așa cred că au fost toți copiii, de cînd îi lumea asta și pămîntul, măcar să zică cine ce-a zice.“

Copilăria ideală, retrăită retrospectiv, inună acum sufletul autorului cu amintiri despre tot ceea ce a fost, odată, într-un trecut ireversibil, atît de miraculos și de fantastic. Uimirea, regretul și nostalgia sînt cu atît mai puternice cu cît ele - acele minunății ale trecutului, ale copilăriei - au dispărut pentru totdeauna: „Stau cîteodată și-mi aduc aminte ce vremi și ce oameni mai erau în părțile noastre pe cînd începusem și eu drăgăliță-Doamne, a mă rădica băiețaș la casa părinților mei, în satul Humulești din Țirg, drept peste apa Neamțului; sat mare și vesel, împărțit în trei părți, care se țin tot de una: Vatra satului, Delenii și Bejenii“.

Sentimentul predominant în *Amintiri* este regretul că satul patriarhal, cu frumusețile și valorile sale tradiționale, au dispărut odată cu copilăria. De aceea locuri, oameni, întîmplări, circumscrise aceluși timp, sînt de neînlocuit. Autorul a păstrat undeva, într-un ungher al sufletului și al minții, o imagine, un detaliu despre fiecare, individualizîndu-le. Mama sa, Smaranda Creangă, apare ca un personaj cu aură de basm; o ființă cu puteri supranaturale care „era vestită pentru năzdrăvăniile sale“ și „cu adevărat că știa a face multe și mari minunății: alunga norii cei negri de pe deasupra satului nostru și abătea grindina în alte părți; înfigea toporul în pămînt afară, dinaintea ușii; încheaga apa numai cu două picioare de vacă, de se încrucea lumea de mirare; bătea pămîntul sau

păretele sau vrun lemn, de care mă păleam la cap, la mână sau la picior, zicînd: Na, Na! și îndată-mi trecea durerea“.

Smaranda Creangă era, mai presus de toate, o ființă receptivă la nou, ce urmărea cu tenacitate să-și vadă copilul înălțat prin intermediul științei de carte: „Mama însă era în stare să toarcă-n furcă, și să învâț mai departe“, în contrast desăvîrșit cu tatăl, Ștefan a Petrei, om practic, care nu punea nici un preț pe învățatură: „Din partea tatei, care ades îmi zicea în bătaie de joc: Logofete brînză-n cui, lapte acru-n călămări, chiu și vai prin buzunări, puteam să rămîn cum era mai bine: Nic-a lui Ștefan a Petrei, om de treabă și gospodar în Humulești: Vorba ceea: Decît codaș la oraș./ Mai bine-n satul tău frunțaș“.

Arta lui Creangă este desăvîrșită și sub aspectul portretizării. Chiar dacă cele mai multe dintre personaje apar episodic, detaliul sau unghiul, din care este revăzut de autor, îl fixează în memoria și în imaginația cititorului, fiindcă acest unghi sau detaliu este totdeauna, unul esențial și semnificativ: „Odată venise lui Oșlobanu rîndul să cumpere lemne; și așa, cu toată cărpănoșia lui, iese cînește în medean, aproape de gazda noastră, și găsește un țaran de la Sasca, pare-mi-se, ori de la Baia, cu un car încărcat cu lobde de fag.

- Cît cei pe car, bade? zise Oșlobanu, căruia nu-i era a cumpăra lemne cum nu mi-e mie acum a mă face popă.

- Trei husăși, dascăle.

- Ce spui, bădișorule, pentru un braț de lemne? Da' că le duc în spate pe toate odată pîn-acasă.

- Dacă le-i duc, dascăle, ți le dau degeaba.

- Zău, nu șuguiești, bade?

- Nici o șagă, dascăle, să vedem cum le-i duc, și halal să-ți fie!

Oșlobanu ie atunci lemnele din carul omului cîte unul-unul și le reazemă în picioare lîngă brațu-i, după aceea descinge brîul de pe lîngă sine și le împrejură legîndu-le frumușel, să nu se hrentuiască; apoi, sălîndu-le și abrucîndu-le cam anevoie le umflă-n spate și la gazdă cu dînsule. Un băiețan nebunatic de-alături, văzînd asta, zise cu glas mare:

- Dascăle-Trascăle, be, he, he, dracul să te ie!“

Se poate constata că marea artă a lui Creangă în individualizarea personajelor, în afara mijloacelor stilistice, specifice, rezidă, în mare măsură, în capacitatea sa de a sugera, pornind de la o anumită manifestare, de la o trăsătură distinctă de caracter și, adesea, de la una fizică. De cele mai multe ori portretul este foarte sumar și, cu toate acestea, memorabil, de neuitat. Așa, de pildă, portretul primului său dascăl de la școala din Humulești, bădița Vasile, luat la oaste cu arcanul, este realizat numai printr-o comparație și un epitet: „Și părintele Ioan umbla acum cu pletele-n vînt să găsească alt dascăl dar n-a mai găsit un bădița Vasile, *cuminte, harnic și rușinos ca o fată mare*“.

Celălalt dascăl, venit să-l înlocuiască pe bădița Vasile, este realizat antitețic, fiindcă acesta se află situat la polul negativ, în ceea ce ține de însușirile dascălești. Folosind, de data aceasta, un eufemism, un epitet depreciativ și un verb cu rezonanță onomatopeică, ne pune în față un portret pe care-l receptăm, atît vizual, cît și auditiv: „dascălul Iordache, *fîrîitul, clămpănea* de bătrîn ce era; *ș-apoi mai avea și darul suptului*“.

Una din formele de finețe, de stîmire a umorului o descoperim la Creangă în construcția frazei, unde introduce adesea propoziții cu conținut ce deviază de la sensul direct al comunicării. Despre un alt personaj, înrudit cu dascălul Iordache, în ceea ce ține de darul beției, ne dezvăluie într-o formă indirectă dar, din această pricină, pătrunsă de umor, slăbiciunea esențială a personajului: Popa Buligă, aflat în vizită la Pavel ciubotarul, unde petreceau tinerii catiheti, aflați în gazdă, pretinde, la un moment dat, că trebuie să plece de urgență. Cînd vede însă ce pune gazda pe masă, „Sfinția sa nemaipunîndu-se de pricină, încrucișează mîinile, după obicei, își drege glasul și spune cu smerenie: Binecuvîntează, Doamne, mîncarea și **băuturica** robilor tăi, amin. După aceea ridică un pahar, zicînd: „Mă închin, băieți, la fața voastră cu sănătate, ca la un codru verde! Cînd ne-a fi mai rău, tot așa să ne fie! Și dă paharul de dușcă; apoi încă vreo două-trei, și peste acelea alte cîteva“.

Stilul oral direct face ca narațiunea să aibă în permanență un ritm alert, dinamic. Creangă îl are totdeauna în față pe ascultător, nu pe cititor. Din această cauză, formele de adresare directă au

rolul de a realiza, cu ușurință, armonios și unitar, trecerea de la o întâmplare la alta, aparent fără o legătură logică între ele: „Și, după cum am cîntea să vă spun; „Ei, ei! ce-i de făcut, Ioane?"; „Căci trebuie să vă spun..."; „Ș-apoi gîndiți că Trăznea citea întrebarea și răspunsul, fiecare pe rînd..."; „vă puteți imagina ce vra să zică a te scălda în Bistriță“ etc.

Metodele înapoiate, scolastice, de repetare mecanică și inutilă a cunoștințelor, „cumplit meșteșug de tîmpenie“, sînt relevante cu vervă și umor. Trăznea, învățînd după gramatica lui Măcărescu și repetînd pînă la epuizare: „Mi-ți-i, ni-vi-li, me-te-îl-o, ne-ve-i-le, me-te-îl-o, ne-ve-i-le, mi-ți-i, ni-vi-li“, îl face pe autor să afirme, în concluzie, că „turbare de cap și frîntură de limbă ca la acești nefericiți dascăli, nu mi s-a mai dat a vedé; cumplit meșteșug de tîmpenie, Doamne ferește!“

Aceeași cauză are și alte efecte.

Davidică, un frumos flăcău dintr-un sat de munte, „n-a avut parte să se preoțească. A murit, sârmanul, înainte de vreme, înecat cu pronumele conjunctive, peritu-le-ar fi numele să le peară că au mîncat juvaer de flăcău.“

Rîsul este provocat și de construcția contrastivă a frazelor. De multe ori, ceea ce afirmă într-o unitate narativă se neagă în alta, folosindu-se cel mai adesea elemente de substanță paremiologică: „Și să nu credeți că nu m-am ținut de cuvînt, de *joi pînă mai apoi*, pentru că așa am fost eu răbdător și statornic la vorbă în felul meu; *și nu mă laud, că lauda-i față; prin somn nu ceream de mîncare; dacă mă sculam, nu mai așteptam să-mi dea alții; și cînd era de făcut ceva treabă, o cam răream de pe-acasă*“.

În cele mai multe dintre situații, elementele paremiologice sînt unități care-și păstrează, atît forma, cît și substanța, ele fiind introduse de autor cu un deosebit simț al artei și al măsurii pentru a eticheta, în scara dintre particular și general, numeroasele aspecte și întâmplări evocate: „Ursul nu joacă de bună voie“; „Tot pățitu-i priceput“; „De unde nu-i, de-acolo nu se varsă“; „Ce ți-e scris în frunte ți-i pus“; „Ei, apoi! unde-o pleznește mama și unde crapă!“ ș.a.m.d.

Fraza lui Creangă este muzicală și, în același timp, încărcată de autentic, datorită introducerii a numeroase exclamații și interjec-

ții. „Ei, ei! pe bădița Vasile l-am perdut“; „Ha,ha! bine v-au făcut, pughibale spurcate ce sunteți!“ „Eu atunci, haț! de sumanul moșneagului, să-mi plătească pasărea“; „Și zvîrr! cu pravila cea mare după călugări“.

După definiția lui Tudor Vianu, Ion Creangă este „unic prin geniul lui oral... prin acea viziune a conștiinței artistice“.¹

Sub imperiul acestei înălțări estetice atinse de Creangă, capodopera sa „Amintiri din copilărie“, rămîne unică, atît sub aspectul limbajului, al umorului, cît și al forței de sugerare și de reflectare a universului specific vîrstei de aur.

BIBLIOGRAFIE:

Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Ion Creangă, Buc., E.P.L., 1963.

POVESTEA LUI HARAP-ALB

Basmul lui Ion Creangă este, așa după cum s-a mai spus, un mic roman de aventuri, deși, în linii generale, respectă schema arhetipală a basmului fantastic popular. Iată, înainte de orice alte considerente, schema cu omisiunile și inversiunile respective operate de autor, în funcție de propria sa viziune, fapt care-i asigură, nu numai dinamism, ci și originalitate distinctă:

- I. Lipsa (cerința).
- II. Înzestrarea (obținerea calului năzdrăvan la sfatul Sfintei Duminici).
- III. Deplasarea spațială (între două împărății).
- IV. Probele curajului (împăratul își testează fiii).
- V. Interdicția (împăratul dă anumite sfaturi).
- VI. Vicleșugul (spînul).
- VII. Încălcarea (Harap-Alb uită, încalcă sfaturile tatălui).
- VIII. Prejudicierea (Spînul se substituie fiului de împărat).
- IX. Punerea la încercări grele.
- X. A doua funcție a donatorului (Harap-Alb este sfătuit din nou).
- XI. A treia funcție a donatorului (furnicile, albinele și acele

¹ Vianu T., Arta prozatorilor români, Buc., Ed. Eminescu, 1973, p.113.

nămetenii ale pământului: Flămînzilă, Setilă, Păsări-Lăți-Lungilă îl ajută pe Harap-Alb).

- XII. Soluția (Harap-Alb se întoarce victorios);
- XIII. Demascarea (Spînului).
- XIV. Lupta (între răufăcător și erou).
- XV. Victoria (Răufăcătorul este pedepsit).
- XVI. Remedierea (eroul este recunoscut).
- XVII. Căsătoria (eroul se căsătorește și se instalează împărat).

Să recapitulăm, pe scurt, această schemă:

Verde-împărat îi cere fratelui său, aflat la cealaltă margine de lume, să-i trimită pe cel mai destoinic dintre nepoți spre a-i succeda la tron. Împăratul, pentru a-l depista, el însuși, pe cel mai capabil, îi supune pe fiii săi la *probele puterii*. Izbutește numai fiul cel mai mic fiindcă, el, la sfatul Sfîntei Duminici, își alesese calul năzdrăvan din herghelia tatălui său. În drumul către împărăția unchiului, Harap-Alb, încalcă însă sfaturile primite de la tatăl său și, astfel, ajunge sluga spînului. Cu gîndul să-i răpună capul, Spînul îi cere apoi lui Harap-Alb să-i aducă sălăți din Grădina Ursului monstruos; pielea cerbului vrăjit împodobit cu pietre scumpe, cerb solomonit a ucide numai cu privirea și, în sfîrșit, pe fata împăratului Roș. Ajutat din nou cu sfaturi de Sfînta Duminică și direct de fumici, albine, Strîmbă Lemne, Sfarmă Piatră, Ochilă, Setilă, Flămînzilă, Păsări-Lăți-Lungilă, izbutește în toate încercările și, în cele din urmă, se întoarce la curtea unchiului său cu fata împăratului Roș, care-l înfruntă direct pe Spîn:

„- Lipsește dinaintea mea, Spînu! Doar n-am venit pentru tine, ș-am venit pentru Harap-Alb, căci el este adevăratul nepot al împăratului Verde“.

Simțindu-se demascat, Spînul se năpustește și-i taie capul lui Harap-Alb, zicînd:

„- Na! așa trebuie să pătească cine calcă jurămîntul!“

Dar calul lui Harap-Alb îndată se repede și el la Spîn zicînd:

„- Pîn-aici Spînu! Și odată mi ți-l înșfăcă cu dinții de cap, zboară cu dînsul în înaltul cerului și apoi, dîndu-i drumul de-acolo,

se face Spînul pînă jos praf și pulbere“.

Fata împăratului Roș, folosind apa vie și apa moartă, îl învie pe Harap-Alb:

„- Ei, da' din greu mai adormisem! zice acesta suspinînd“.

Și apoi, „îngenunchind amîndoi înaintea împăratului Verde, își jură credință unul altuia, primind binecuvîntarea de la dînsul și împărăția totodată“.

Comparînd schema basmului, condensată numai la șaptesprezece funcții din cele treizeci și una ale arhetipului și analizîndu-l în raport cu basmul popular, vom descoperi că autorul a realizat, în contrast integrator cu basmul popular, cîteva *inovații* semnificative și definitorii. Astfel, dacă în planul simbolic al basmului fantastic popular, se petrec numai evenimente de natură fantastică, în basmul lui Creangă, acest plan va căpăta aspecte și semnificații calitativ noi, menținîndu-se, așa după cum se poate constata, schema tipică, stereotipă și, în general, ceea ce este specific acestui tip de narațiune. a) Ca o trăsătură distinctă, la Creangă, elementele fantastice apar în simbioză cu cele reale. De fapt, realul devine predominant în contactul cu fantasticul, asigurînd astfel narațiunii o dinamică surprinzătoare și un pitoresc neașteptat. În realitate, *inovațiile* lui Creangă au, în structura basmului, un efect umoristic. Povestirea capătă dintr-o dată o puternică individualitate, personajele o puternică substanță de umanizare și, de aici, posibilitatea decantării umorului, ca element compatibil cu structura personajelor și a semnificațiilor implicate de dubla lor ipostază: personaje fantastice dar cu înfățișare și manifestări de natură reală:

„Și cum ajung, o dată intră buluc în ogradă, tușșese Harap-Alb înainte și ceilalți în urmă, care de care mai chipos și mai îmbrăcat, de se tîrîiau ațele și curgeau ochielele după dînșii, parcă era oastea lui Papuc Hogeă-Hogegarul. Și atunci Harap-Alb se înfățișează înaintea împăratului Roș, spunîndu-i de unde, cum, cine și pentru ce anume au venit. Împăratului i-a fost de-a mirare văzînd că niște golani au asemenea îndrăzneală, de vin cu nerușinare să-i ceară fata, fie din partea oricui ar fi.“

b) Spre deosebire de structura basmului fantastic popular, unde

fantasticul își menține nealterată substanța, vom observa, la Creangă, câteva mutații în urma cărora realul invadează zonele rezervate fantasticului. Această inovație are valoare de unicat în întreaga literatură dedicată genului. În felul acesta, Creangă a insuflat eroilor supranaturali „o viață curat omenească” așa cum - de altfel - afirmă Garabet Ibrăileanu. Suferind această transmutare, eroii lui Creangă, deși aparțin planului simbolic și, în linii esențiale au o identitate și o fizionomie fantastică, ei se comportă asemenea oricărui pămîntean dar, mai cu seamă, aveau oricărui locuitor din Humulești, fiind, în cele din urmă, nu numai umanizați dar și individualizați:

„Gerilă, văzînd că toți îi stau împotrivă, se mînie atunci și unde nu trîntește o brumă pe pîreți, de trei palme de groasă, de au început a clănțani și ceilalți de frig, de sîrea cămeșă de pe dîșii.

- Na! Încaltea v-am făcut și eu pe obraz. De-acum înainte, spuneți ce vă place, că nu mi-o fi ciudă, zise Gerilă, rîzînd cu hohot.”

c) Se poate observa, din analiza comparativă, nu numai a întregului, ci și a oricăruia dintre fragmente că „Povestea lui Harap-Alb” se distinge, în primul rînd, față de oricare basm fantastic popular, tocmai prin capacitatea genială a autorului de a absorbi adevăruri universale valabile, din viața, obiceiurile și tradițiile poporului și de a le turna în noi tipare, în structuri stilistice inegalabile:

„- Ce fel de vorbă-i asta, tată?! zise fiu-său rușinat; la d-ta urșii se cheamă găini? Ba, ia acum cred eu frăține-meu, că așa urs oștirea întreagă este în stare să o zdrumice... Încă mă mir cum am scăpat cu viață; lehamite și de împărăție și de tot, că doar, slavă Domnului, am ce mîncă la casa dumitale.”

Analizînd fragmentul de mai sus, putem constata, în afară de fluiditatea și pitorescul stilului oral direct, că opera lui Creangă se individualizează prin abundența detaliilor, prin relevarea, cu mijloace stilistice dintre cele mai surprinzătoare, a aspectelor particulare. În această manieră forța colosală a ursului este sugerată cu ajutorul adverbului de mod atît de obișnuit, „așa”, avînd

aici valoare de superlativ absolut, „așa urs oștirea întreagă este în stare să o zdrumice”. Forța de sugestie a arhaismului „zdrumice” este, de asemenea, atît de natură auditivă cît și olfactivă. Ursul ar avea, în expresia hiperbolică a fiului de împărat, în primul rînd, forța de a-i distrage prin sfîșiere, prin rupere, prin zdrumicare și abia, după aceea, eventual gustul de a-i înfuleca. Totodată, comparațiile devin, la Creangă de neconfundat prin contrastul neașteptat dintre obiectele comparate, al căror element de referință este luat, totdeauna, din mediul sătesc: „Ce fel de vorbă-i asta, tată?...la d-ta urșii sînt găini?”.

Arta povestirii rezultă și din surprinderea cadrului general, a mișcării personajelor, a stărilor sufletești individuale. Pentru a-și acoperi, într-un fel, rușinea, fiul craiului dă întîmplării cu ursul o tentă de-a dreptul fantastică: „Încă mă mir cum am scăpat cu viață?”

Autoîntrebarea capătă astfel o proiecție mai largă. Insinuînd că ar fi putut să aibă loc o asemenea catastrofă, fiul se demască și mai cumplit și, din această cauză, umorul se degajă implicit, dat fiind faptul că discuția se poartă între împăratul, ca persoană ce cunoaște nemijlocit adevărul, el însuși fiind, în travesti, ursul, și fiul încolțit, constrîns de împrejurări să încerce o scăpare, printr-o exaltare exacerbată a minciunii.

Repetiția „lehamite și de împărăție și de tot”, cu sens absolut, în contrast cu concluzia introdusă printr-o interjecție exclamativă: „Slavă Domnului; am ce mîncă la casa d-tale”, îngroașă, în realitate tenta de ironie, dezvăluind lașitatea fiului de împărat, caracterul său nevolnic, lipsa oricăror însușiri și aptitudini.

d) Umorul, spre deosebire de existența lui episodică în basmul fantastic popular, capătă la Creangă caracter universal. El izvorăște totdeauna din contrastul de situații, din disproporțiile hiperbolice existente între realități și aspirații, din împletirea armonioasă a stilului oral-direct cu zicerile paremiologice adecvate, ad-hoc, situațiilor care se ivesc:

„- Măi, nu cumva să vă împingă Mititelul să intrați înaintea mea unde ne-a duce omul țapului celui roș, că nu mai ajungeți să vedeți ziua de mîine. Doar unu-i împăratul Roș... Numai de nu i-ar mai muri mulți înainte! să trăiască trei zile cu cea de-alaltăieri!”

În afară de folosirea directă a unui epitet depreciativ, stilul se caracterizează, în acest fragment, printr-o fină imprecație eufemistică, specifică gândirii și expresiei populare.

Fără îndoială, sursele umorului sînt diferite. O modalitate cu desăvîrșire originală, remarcată de numeroși exegeți ai marelui humuleștean, este și aceea de folosire ingenioasă a tezaurului paremiologic național pentru a dezvălui, metaforic, realitățile vieții sociale, unele limite și deficiențe ale ființei umane. Să urmărim cîteva exemple edificatoare:

Vrînd să stigmatizeze lipsa de curaj a fiilor săi, mai mari, împăratul se exprimă aluziv cu ajutorul proverbelor și zicătorilor populare:

„Cum văd eu, frate-meu se poate culca pe o ureche din partea voastră: la sfîntul Așteaptă s-a împlinit dorința lui. Halal nepoți ce are! vorba ceea:

La plăcinte înainte / Și la război înapoi“.

Încercînd, în altă împrejurare, să tempereze entuziasmul fiului mai mic, fiindcă insista să-i dea calul său din tinerețe, craiul i-a zis:

„- Hei, hei, dragul tatei, cu vorba aceasta mi-ai adus aminte de cîntecul acela:

Voinic tînăr, cal bătrîn,/ Greu se-ngăduie la drum!“

Spînul, în dorința de a le convinge pe fiicele împăratului Verde că se înșeală apreciindu-l pe Harap-Alb, zice cu viclenia lui obișnuită:

„- Hei, dragele mele vere, d-voastră încă nu știți ce-i pe lume. Dacă dobitoacele n-ar fi fost înfrîinate, de demult ar fi sfîșiet pe om. Și trebuie să știți că și între oameni cea mai mare parte sunt dobitoace care trebuiesc ținuți din frîu, dacă ți-i voie să faci treabă cu dîșii.

Ei apoi... zi că nu-i lumea de-apoi! Să te ferească Dumnezeu cînd prinde mămăliga coajă... Vorba ceea:

Dă-mi Doamne, ce n-am avut,/ Să mă mir ce m-a găsit!“

Fetele de împărat l-au șters însă pe Spîn din inima lor „pentru că bunătatea nu are de-a face cu răutatea. Vorba ceea:

Vița de vie, tot în vie,/ Iară vița-de-boz, tot în rogoz.“

Sau atunci cînd, eufemistic, reliefează adevărul universal că fiecare om are și ceva bun dar și ceva rău:

„Tot omul are un dar și-un amar...“

e) Spre deosebire de stilul oral al basmului fantastic popular, definit prin concizie, la Creangă, stilul oral-direct suferă transformări. Sînt folosite procedee specifice de ornamentație. Apare astfel o încărcătură stilistică realizată cu ajutorul tropilor, a figurilor de stil, a expresiilor populare, a proverbelor și zicătorilor, ceea ce asigură o savoare, o plasticitate și o frumusețe sonică specifică:

„Ochilă vedea toate cele ca dracul, și numai înghețai ce da dintr-însul:

Că e laie,/ Că-i bălaie;/ Că e ciută,/ Că-i cornută.

Mă rog, nebunii de-a lui, cîte-n lună și în stele, de-ți venea să fugi de ele. Sau să rizi ca un nebul, credeți-mă ce vă spun!“

Urmărind să obțină o anumită muzicalitate și, mai ales, un ritm hazliu, în caracterizarea lui Ochilă, frazele apar dispuse ca niște versuri populare cu rimă împerecheată și număr egal de picioare.

f) Spre deosebire de basmul fantastic popular, unde povestitorul nu are în vedere trăsăturile definitorii ale personajelor, ci numai funcțiile lor din cadrul schemei arhetipale, în basmul lui Creangă, se pune un accent deosebit pe dezvăluirea fondului sufletesc al personajelor, apropiînd, din acest punct de vedere, basmul fantastic cult de alte specii literare și, în primul rînd, de roman. Un exemplu concludent îl constituie felul în care vorbește și se comportă spînul, disimulînd și ascunzîndu-și, în mod deliberat, adevăratele intenții.

„- Ei, da'ce răcoare-i aici! Chima răului pe malul pîrăului! Îmi vine să nu mai ies afară. Dumnezeu să ușureze păcatele celui cu fîntîna, că bun lucru a mai făcut. Pe arșițele ieste, o răcoreală ca asta mult plătește!

Mai șede el acolo puțin și apoi iese afară, zicînd:

- Doamne, stăpîne, nu știu cît mă simțesc de ușor: parcă îmi vine să zbor, nu altăceva! Ia viră-te și d-ta oleacă, să vezi cum ai să te răcorești; așa are să-ți vie de îndămină după asta, de are

să-ți se pară că ești ușor cum îi pana..."

Constatăm astfel că dialogul și detaliile produc o „ruptură”, între planul simbolic și cel real, compactându-le într-un anume sens. Astfel, personajele și acțiunile din planul fantastic sînt umanizate, „coborîte într-un plan de existență reală, care poate fi localizat geografic și istoric”, întocmai ca într-un roman:

„Harap-Alb, fiindcă ești așa de bun, de ți-a fost milă de viața noastră, cînd treceam pe pod, și nu ne-ai stricat veselia, vreu să-ți fac și eu un bine: ne-ți aripa asta, și cînd îi ave vreodată nevoie de mine, să dai foc aripei, și atunci eu împreună cu tot neamul meu avem să-ți venim în ajutor.”

g) Constatăm, așadar, că, deși Creangă pornește de la schema, de la arhetipul și motivele cunoscute ale basmului fantastic popular, realizează o operă nouă, sub aspect calitativ, deoarece introduce elemente novatoare. Datorită inovațiilor basmul se transformă substanțial din punct de vedere estetic, devenind, în realitate, o operă individuală și originală. Creangă are forța epică de generalizare și abstractizare încît devine, prin opera sa, exponentul genial al poporului, exprimînd, în esență, factura sa psihică dar individualizîndu-se, în același timp, prin modul de selecție și de reflectare a realității.

h) Urmărind în concluzie, decodarea mesajului, se poate arăta că basmul lui Creangă se sfîrșește în spiritul basmului fantastic popular unde, în conformitate cu convingerile fundamentale ale poporului, binele triumfă în mod inevitabil în confruntarea cu răul. Harap-Alb, asemenea lui Făt-Frumos, este un personaj simbol. El reprezintă forțele binelui și ale dreptății și, indiferent de natura și proporțiile ostilităților și pericolelor prin care trece, va ieși biruitor. Triumful lui semnifică triumful luminii asupra întinericului, triumful binelui asupra răului, triumful dreptății asupra strîmbătății, semnifică încrederea nestrămutată a omului din toate timpurile, a poporului în posibilitatea făuririi unei lumi a binelui și a dreptății pe pămînt.

BIBLIOGRAFIE:

G. Călinescu, *Estetica basmului*, E.S.P.L.A., Buc., 1956.
I. Creangă, *Povești, Amintiri*, Ed. Minerva, Buc., 1965.

I. L. CARAGIALE (1852-1912)

I.L. Caragiale este descendentul unei familii de precursori ai teatrului românesc. Unchii săi: Costachi și Iorgu Caragiale au fost actori, autori dramatici și conducători de trupe de teatru.

Prin opera sa, Caragiale este unul din cei mai populari autori din literatura noastră. A publicat mai multe comedii, o dramă, nuvele, momente și schițe: *O noapte furtunoasă* -1879; *Conu Leonida față cu reacțiunea* -1880; *O scrisoare pierdută* -1884; *D-ale carnavalului* -1885; drama *Năpasta* -1890; *(O făclie de paști* -1889; *În vreme de război* -1898; *Două loturi* -1898-1899; *La hanul lui Mînjoală* -1898 -nuvele) momente și schițe, în volum, 1901, intitulat *Momente* și altele.

Clasic al literaturii române și universale, Caragiale constituie un model perpetuu atît în comedie, cît și în proză.

O SCRISOARE PIERDUTĂ

(Individul și societatea în varietatea fațetelor comicalului)

Capodopera comediei românești și una din capodoperele universale este o comedie de moravuri, a cărei acțiune se desfășoară în timpul alegerilor de deputați, într-un oraș, capitală de județ.

Conflictul ia naștere între *Nae Cațavencu*, aflat în fruntea unui grup independent și mai marii județului: *Zaharia Trahanache* -președintele local al partidului aflat la putere și *Ștefan Tipătescu* -prefectul județului.

Situația îi devine favorabilă lui Cațavencu. El sustrage de la Cetățeanul turmentat o scrisoare compromițătoare, adresată de Tipătescu, amantei sale, *Zoe Trahanache*, soția prezidentului.

În posesia unui asemenea document, Cațavencu se și vede învingător, considerîndu-se chiar invulnerabil. Șantajul îi dă forță și aroganță. El îi amenință pe cei trei că, dacă nu-i vor susține candidatura, va publica scrisoarea în ziarul, *Răcnetul Carpaților*.

Cei trei acționează însă divergent la amenințările lui Cațavencu: *Zoe Trahanache* intră în panică și, în disperare, îi promite că-l va alege; *Tipătescu* se înfurie și ar fi în stare să-l împuște pe „mizerabil”; în timp ce *Zaharia Trahanache*, soțul încornorat,

consideră scrisoarea o plastografie și se pregătește să-i dea „stimabilului” Cațavencu o contralovitură.

În timpul ședinței pentru desemnarea candidatului, când Cațavencu jubila, sigur pe situație, se produce o răsturnare cu totul neașteptată, o adevărată lovitură de teatru. De la București, prin telegraf, se ordonă să fie ales un necunoscut din afara județului: Agamiță Dandanache.

Se produce un adevărat scandal. Oamenii polițaiului, Ghiță Pristanda, trec la acțiune pentru a pune în aplicare planul prefectului de a-l „umfla” pe Cațavencu. În aceste împrejurări, dom Nae își pierde pălăria în căptușeala căreia avea ascunsă scrisoarea. Situația intră într-o turație inversă. Pe cât de arrogant și de intransigent fusese Cațavencu, pe atât de servil și umil devine acum când nu mai are nici o acoperire. Îngenunchează în fața rivalilor și, pentru a le reintra în grații, acceptă să conducă, personal, festivitățile de sărbătorire a lui Agamiță Dandanache, ales în „unanimitate”.

După cum se știe, sursele comicalului în comedia lui Caragiale, au fost amplu cercetate și clasificate. Cele de mai largă substanță sînt: *comicul de situații*, *comicul de nume*, și *comicul de limbaj*.

Pretextul care declanșează conflictul, determină de altfel, și răsturnarea de situații. Astfel, scrisoarea de amor compromițătoare, cade în mîinile lui Cațavencu și situația pare acum explozivă. Zoe îi cere amantului să acționeze, s-o salveze. Conflictul ia amploare și din linii colaterale. Membrii de bază ai partidului, se tem de trădare și intră în alertă (Farfuridi și Brînzovenescu).

Cînd totul pare rezolvat, în urma hotărîrii unilaterale, luată de Zoe, de a-i asigura candidatura lui Cațavencu, situația se răstoarnă din nou prin apariția lui Dandanache.

În suita comicalului de situații asistăm la răsturnări și reveniri imprevizibile. Cetățeanul turmentat regăsește scrisoarea și o înapoiază andrisantului. Cațavencu, la un pas de triumf, se prăbușește definitiv după pierderea scrisorii, fiind acum la cheremul rivalilor săi; grupul Trahanache, Tipătescu, Zoe, pus în derută, controlează din nou, cu dezinvoltură, situația, nu fără o undă de amărăciune - din partea Zoei - după a cărei opinie, Cațavencu era *onest*, în raport cu noul ales, ce excelează prin ticăloșie.

Personajele se caracterizează prin acțiune, manifestări și limbaj. Ele sînt realizate tipologic, la un asemenea nivel, încît „fac concurență stării civile” (Ibrăileanu).

Cațavencu, al cărui nume derivă din *cața-cața*, este tipul demagogului politic; Tipătescu de la *tipa-tipa*, este amarezul și politicianul abil; Dandanache, prin similitudine cu *dandana* este tipul prostului ticălos; Trahanache, ticăitul, tipul politicianului machiavelic, sub masca mișcării greoaie, în gîndire și acțiune, „ai puțintică răbdare”, ascunde o șiretenie de temut. Avînd nevoie de tînărul prefect pentru a stăpîni și controla situația în județ, îl declară prieten. Scrisoarea acestuia către soția sa o consideră plastografie, în timp ce pe Cațavencu îl torpilează cu o poliță falsificată.

Personajele comediei trăiesc intens, nu numai prin modul de acțiune, ci și prin limbaj. Mentalitatea, nivelul de cultură și civilizație, diferitele tare de caracter, pot fi stabilite la personajele lui Caragiale și în raport de nivelul de exprimare. Cațavencu, de exemplu, își ascunde vidul de principii și orizont politic sub o ploaie de cuvinte și fraze contradictorii sau comparații antitetice gratuite, ce dau, inerent, naștere comicalului: „Fraților! (toți se-ntorc și-l ascultă) După lupte seculare, care au durat aproape treizeci de ani, iată visul nostru realizat! Ce eram acum cîțva timp înainte de Crimeea? Am luptat și am progresat: ieri obscuritate, azi lumină! ieri bigotismul, azi liberpansismul! ieri întristarea, azi veselie!... Iată avantajele progresului! Iată binefacerile unui sistem constituțional!”

Comicul este predominant sub toate aspectele, atît sub raportul răsturnării succesive de situații, cît și prin limbajul, ideile și acțiunile personajelor. Polițaiul Ghiță Pristanda, tipul omului slugarnic, a ajuns la anumite automatisme, în dorința de a-i fi pe plac stăpînului. Din aceste formule șablon, apar unele asociații comice, cum ar fi „curat murdar” sau „curat constituțional.”

În cazul altui personaj, care construiește corect fraze, din punct de vedere sintactic, avocatul Farfuridi, comicul rezultă din contradicția absolută dintre termeni: „ori să se revizuiască, primesc! dar atunci să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, și anume în punctele... esențiale...”

În esență, fiecare personaj se individualizează, nu numai prin acțiune și nume propriu, ci și prin limbaj mai ales. Uneori, cu ticuri sau automatisme, alteori, în limitele normalului, limbajul se află totuși într-un raport indestructibil cu starea socială a protagoniștilor, de unde derivă, în permanență, o puternică atmosferă de trăire și autenticitate.

După cum a apreciat G. Călinescu „adevărurile spuse de Caragiale rămân eterne și suave, în timp ce umorul său e inefabil”.

BIBLIOGRAFIE:

I.L.Caragiale. Teatru. *O scrisoare pierdută*, Ed. Albatros, Buc., 1972.

ÎN VREME DE RĂZBOI

(De la realism la psihologism)

Nuvela psihologică „În vreme de război” se înscrie, ca și drama „Năpasta”, în partea tragică a operei lui Caragiale, spre deosebire de cea comică, predominantă.

Autorul urmărește în această nuvelă un caz patologic.

„Există o tară ereditară în familia în care un frate înnebunește, iar altul se face tâlhar ca popă și delapidator ca ofițer”, spune G. Călinescu, referindu-se la cei doi protagoniști.

Popa Iancu din Podeni, fratele mai mic al cârciumarului Stavache, devine căpetenia unei temute bande de tâlhari, în timpul războiului din 1877-1878, sporindu-și vertiginos averea.

Când simte că cercul bănuielilor începe să se strângă în jurul său, popa Iancu Georgescu aleargă la fratele lui mai mare, la „nenea Stavache” să-i ceară ajutor:

„- Ce e, mă?

- Am venit la d-ta ca la un duhovnic... N-aude nimeni?

- Aș, cine s-auză?”

Aflînd adevărul și intuind pericolul, Stavache îl sfătuiește să plece pe front ca să-și piardă urma. Averea lui rămîne astfel în grija cârciumarului, care, nu peste mult timp, primește vestea căderii fratelui său la datorie. Aviditatea sa înnăscută este acum stîmîtă. Speranța, că fratele său, crezut mort în război, nu se va mai întoarce, pentru a nu i se descoperi crimele săvîrșite, se aprinde

definitiv în sufletul lui.

Teama de a nu pierde averea, căzută ca din cer, începe să-l tortureze și ea sporește treptat chiar și după consultarea unui avocat, care conchide impasibil:

„- Numai unul singur pe lume te-ar putea călca...”

- Cine? întrebă D-l Stavache.

- Popa.

- Aș, nu mă mai poate călca, săracul.”

Procesul alienării psihice este urmărit de autor în toate ipostazele.

Cu timpul teama se transformă în obsesie și cârciumarul începe să aibă halucinații. Năluca popei apare tot mai des și uneori îl întreabă cu surprindere: „Gîndeai c-am murit, neică?”

Deznodămîntul este tragic. Fiindcă a golit caseria regimentului, Iancu Georgescu, ajuns ofițer, se întoarce într-o noapte viforoasă pentru a-i cere fratelui niște bani.

În momentul reîntîlnirii, Stavache confundă planul real cu cel al halucinațiilor. Încordarea atinge acum punctul maxim de intensitate și cârciumarul înnebunește, aruncîndu-se asupra fratelui:

„- Săi că mă omoară! (strigă disperat Iancu Georgescu la prietenul cu care venise).

- Mă strînge de gît! vrea să mă muște!

- Ce-i de făcut?

- N-am noroc!”

În cele din urmă, imobilizat de cei doi, cârciumarul Stavache cîntă popește.

Arta lui Caragiale în realizarea tipologică a personajelor este apreciată unanim. Individul acționează, în întreaga sferă a existenței sale, în funcție de trăsătura sa predominantă. Chiar și natura se subordonează stărilor sufletești ale personajelor, iar dialogul, totdeauna succint și expresiv, le nuanțează.

Manifestările psihologice ale cârciumarului Stavache oscilează la început între realitate și vis. Halucinațiile apar aproape firesc, ca urmare a stării de nesiguranță și încordare, pe fondul dorinței absolute de a stăpîni și averea fratelui. Cu toate acestea tragicul se instalează numai la punctul de intensitate maximă, cînd se produce ruptura și mintea cârciumarului este inundată de flăcările nebuniei.

Opera lui I.L.Caragiale a atins valoarea artistică universală prin ridicarea unor realități din specificul nostru național la nivel de generalizare și, în același timp, cu semnificații eterne pentru întreaga omenire.

BIBLIOGRAFIE:

I.L.Caragiale. *Nuvele*. (În vreme de război), Ed. Minerva, Buc., 1976.

IOAN SLAVICI (1848-1925)

Născut la Șiria, lângă Arad, Slavici își începe studiile universitare la Budapesta și, apoi, ajunge la Viena, unde va fi președintele Societății Studenților Români, „România jună”: La Viena îl cunoaște pe Eminescu, cu care devine prieten pe viață.

Revenit în țară, funcționează ca profesor la Liceul Matei Basarab, redactor la ziarul „Timpul”, alături de Eminescu și Caragiale.

În 1882, este ales membru corespondent al Academiei, iar în 1884, scoate la Sibiu, ziarul „Tribuna”.

Publică numeroase opere, printre care se detașează romanul „Mara” și, în special, nuvelele (șase volume) și chiar o capodoperă a genului:

MOARA CU NOROC

(Legea morală în conflict cu legile sociale)

Abordînd o temă socială, nuvela se caracterizează, în primul rînd, prin realism și obiectivitate. Cele două caractere puternice care se confruntă, Ghiță și Lică Sămădăul sînt diametral opuse. Porcarul Lică este un tîlhar de drumul mare. El își impune cu cruzime voința, în timp ce Ghiță, om cinstit, venit la *Moara cu noroc* cu gîndul ca să scape de sărăcie, va deveni, treptat, un specimen dezumanizat, orbit de patima banului din momentul intrării în cîrdășie cu Lică.

Primele observații cu privire la persoana vestitului Lică sînt sesizate de Ana. Acestea apar, mai întîi, sub aspect fizic:

1. La sosirea Sămădăului, Ana este izbită de înfățișarea oarecum stranie, ieșită din comun a acestuia: „Ea rămase privind ca un copil uimit la călărețul ce stătea ca un stîlp de piatră înaintea ei.” Se poate observa că atracția nelămurită și surprinzătoare, din prima clipă, are la bază un puternic contrast. Lică se arată - spre deosebire de Ghiță omul pașnic, ca un bărbat cu o ținută demonică, sfidător al conveniențelor. Atunci cînd mama Anei întreabă din simplă curiozitate: „Cine a fost ăsta?” Ghiță răspunde răs-picat, neavînd altă soluție: „Lică Sămădăul!” „Lică Sămădăul?” strigă Ana. Și cîte rele nu mai zice lumea despre

dînsul!”

Această afirmație include nu numai deruta, ci și unele accente de înfiorare și surpriză, o încercare de ripostă. În realitate, Ana ar fi vrut să spună că este nedrept să pui pe seama unui asemenea om niște fapte atât de urite. Ceea ce adaugă la sfîrșit constituie o încercare de diminuare sau de acoperire a scăpărilor anterioare.

„- Nu-i vorba - adaose Ana - e oarecum fioros la față.”

2. Se constată o diminuare treptată a sentimentelor Anei față de Ghiță. Ana, care altădată se arunca răsfățată asupra lui, învăluindu-l cu afecțiune și dragoste, ripostează acum cu indignare față de unele manifestări banale ale soțului. „- Ghiță! eu nu știu cum te-ai făcut tu de o bucată de vreme: vezi că-mi vine rău cînd văd copilul pe cîine, și parcă în ciuda mea îl ții mereu.”

3. Datorită contrastelor ce apar vădit între Ghiță și Lică; primul tot mai șovăitor și mai nehotărît, iar al doilea neclintit și imperturbabil, se adîncesc și animozitățile dintre soți. În acest climat, însăși Ana va suferi transformări de natură să contrasteze cu ceea ce fusese anterior. Acum se află între doi bărbați temperamental diferiți. Ghiță se dovedește slab și fricos, în timp ce Lică apare ca intransigent și curajos. Din aceste motive, dislocarea se produce în mentalitatea și în sufletul ei pe nesimțite. Ghiță, tovarășul de viață și tatăl celor doi copii, a pătruns într-un angrenaj din care nu mai este capabil să se smulgă. Încercările lui sînt numai reflexe ale unei conștiințe în continuă prăbușire:

„- Lică, grăi circiumarul, nu crede că poți să mă ții de frică. Dacă ești om cu minte caută să te pui la înțelegere cu mine.”

4. Raționamentul lui Ghiță ne dezvăluie, în realitate, aviditatea de care este ros pe dinăuntru. Așa se face că el trece, mai apoi cu ușurință la hotărîri surprinzătoare: „Am să mă pun frumos pe lîngă dînsul ca să-mi plătească.” În această fază, intuim deja stadiul de decădere morală pînă la care a ajuns circiumarul.

5. Deși Ana observă transformările survenite în comportamentul soțului, nu este capabilă să ia o hotărîre salvatoare și nici nu intuiește adevărata lui prăbușire. Ea rămîne, pur și simplu, surprinsă cînd Ghiță îi propune să plece de la „Moara cu noroc”.

„-Ce zici tu! n-ar fi bine să plecăm noi la Sf. Dimitrie de aici?”

- Pentru ce? întrebă nevasta uimită. - Nu ți se urăște ție în singurătatea asta? - Mie? nu! - Nu ți-e frică? - De ce?”

Așadar constatăm că schimbările survenite în comportamentul soțului, neliniștea manifestată în anumite momente, chiar încercările de a găsi o ieșire nu au ecou în inima Anei și nu sînt de natură s-o smulgă din acest adevărat „cerc vicios”.

6. Urmărind cu mai multă atenție manifestările Anei, observăm că ei i-au scăpat, cu desăvîrșire, sensurile și natura implicațiilor morale în care se împotmolise de-a binelea soțul ei. Așa se face că proaspătul circiumar se molipsește vertiginos în noul mediu social și se rostogolește, succesiv, pe scara neomeniei, pînă la dezumanizare. În ziua cînd Lică i-a trimis șase grășuni de furat, „Ghiță a stătut mult la luptă cu sine: dar în cele din urmă tot i-a primit”. Astfel, pofta lui de cîștig capătă proporții. De acum, șansele de salvare sînt aproape imposibile. Setea de înăvuiere devine componenta predominantă a eului său. „Se gîdea la cîștigul pe care l-ar putea face în tovarășia lui Lică, vedea banii grămadă înaintea sa și i se împăienjeneau parcă ochii: de dragul acestui cîștig ar fi fost gata să-și pună pe un an, doi capul în primejdie.”

7. Contrastul între Ana cea gingașă și iubitoare, cum fusese înainte de a deveni circiumăreasă și Ana, în noua postură, implicată de mutațiile survenite, devine de-a dreptul izbitor. Nici atunci cînd are certitudinea că Ghiță se află definitiv sub influența nefastă a Sămădăului, Ana nu adoptă o poziție categorică: „Fă cum știi, dar eu îți spun că nu mă lasă inima să nu-ți spun... că nu e bine să te dai prea departe cu el.”

După cum se poate observa, Ana nu optează pentru o ruptură definitivă. Diferența dintre ceea ce spune și ceea ce gîndește este favorabilă tergiversării. Se pare că în sufletul ei există în această etapă, o contradicție între grija de a nu-l lăsa pe Ghiță să se prăbușească și curiozitatea de care era torturată, de a se apropia și de-al cunoaște pe Lică. De aceea protestul și intervențiile ei sînt, în realitate, fără eficiență. Ea îl avertizează în mod formal pe Ghiță că „nu e bine să meargă prea departe.”

8. Un contrast de proporții dramatice se manifestă între fondul de omenie, ce mai pulsează încă în inima lui Ghiță și setea de

înavuțire care-i bîntuia sufletul. Atunci cînd reizbucnesc urme de omenie în conștiința cîrciumarului, el are momente de sincere remușcări și adevărate procese de conștiință: „Sărmanilor mei copii (...), voi nu mai aveți, cum avuseră părinții voștri, un tată om cinstit“...

9. Pe măsură ce se succed evenimentele constatăm că procesul de dislocare a creat nenumărate breșe, nu numai în conștiința lui Ghiță, ci și în sufletul Anei. De aceea, cei doi soți vor contrasta tot mai mult cu ceea ce ei fuseseră anterior. Astfel, dacă, la început, Ana „își calcă pe inimă și se dă la joc“, nu se sfiește și nu ezită, mai apoi, la distanță de numai cîteva ore, să-și dezvăluie brusc atracția neostoită față de Lică Sămădăul, spunîndu-i cu accente pătimașe: „Tu ești om mă Lică, iar Ghiță nu e decît o muiere îmbrăcată în haine bărbătești.“ Pasiunea ascunsă un timp, se declanșează acum cu violență, încît Ana își pierde cumpătul. Ea nu-l uită numai pe Ghiță, ci și pe copii: „- Dacă te duci și te duci, ia-mă și pe mine; nu vreau să-l mai văd“, îi spune ea Sămădăului, într-un moment în care patima, atîta timp stăvilită, ajunge aproape la paroxism.

10. Contrastele se conturează între personaje ca urmare a influențelor din noul mediu social, și au o cauză unică. Ele se declanșează sub înrîurirea nefastă a Sămădăului. Ghiță este orbit de perspectiva îmbogățirii, iar Ana nu a putut rezista atracției irezistibile exercitate asupra ei de un om cu înfățișare stranie și comportare diabolică.

11. Urmărind evoluția celor trei personaje (Ghiță, Lică și Ana) de la punctul de întîlnire și pînă la explozia finală, observăm un fapt ieșit din comun. Contrastele, între ceea ce au fost Ghiță și Ana și ceea ce au devenit în timp, sînt atît de neașteptate încît au spart tiparele obișnuitului, declanșînd adevărate crize. Pe de altă parte, tuturor celor trei le-a lipsit ceea ce era esențial pentru menținerea echilibrului: „simțul măsurii.“ Deși un adevărat „Voutrin al literaturii noastre“, nici măcar Lică Sămădăul nu mai știe unde

¹ Pompiliu Marcea, Ioan Slavici, E.D.P., Buc., 1968, p.290

și cînd să se oprească. Din această cauză dezastrul dezlănțuit devine inevitabil chiar și pentru el.

12. În final, manifestările personajelor iau proporții ireconciliabile. Ghiță o înjunghie pe Ana sub impulsul geloziei. Din ordinul Sămădăului, care s-a văzut trădat și demascat, Ghiță este împușcat în ceafă. Pentru a nu cădea viu în mîna jandarmilor, temutul șef de porcari preferă să-și zdrobească feasta de trunchiul unui copac.

Luînd act de acest deznodămînt, înțelegem mai profund sensul moralizator al mesajului, care reprezintă, în realitate, concepția autorului: „Dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit“.

BIBLIOGRAFIE:

Ioan Slavici, *Nuvele*, Buc., Ed. Minerva, 1971.

MARA

(romanul unor personaje feminine cu energii lește din comun)

Dintre romanele lui Slavici, *Mara* este o capodoperă, un roman de dragoste dar și un document social și etnografic încărcat de poezie, ce surprinde, cu realism, aspecte semnificative din perioada de ascensiune economică viguroasă a orașelor de pe valea Mureșului și din cîmpia Aradului.

Persida, fiica preocupatei *Mara*, întoarsă de la pension, uimește întregul tîrg prin distincție și frumusețe. Mara năzuiește, bazîndu-se pe averea agonisită, s-o mărite cu unul din reprezentanții tinerei intelectualități teologice. Criza erotică a Persidei (se îndrăgostește subit de Națl, fiul cam netot al măcelarului Hubăr) îi răstoarnă planul.

Analiza psihologică a personajelor, motivația ~~mob~~bilurilor, ce le pun în mișcare, se face cu finețe și măiestrie, încît romanul respiră o puternică senzație de viață și adevăr:

„Fii, Trică, băiet cuminte“ - îl avertizează Mara pe fiul ei cînd constată că ar putea face un pas greșit pentru viață. „Fata e bună, frumoasă și cu avere, intri în casă bună și, dacă ești om, faci ce vrei cu ea.“

Mara este un spirit practic. Știe să acționeze și să adopte, după

necesități, soluțiile cele mai utile. Când află că frivolă nevastă a patronului îi asaltează băiatul, îl sfătuiește să fie cât mai înțelept:

„Nu este singura mamă care-și mărită fata după băiatul ce-i place. Ține-o cu vorba pînă ce nu-ți dă fata ș-o să ai soacra care se teme de tine și nu ți se urcă-n cap.”

Conflictul surd dintre etnii se manifestă cu aspecte de intoleranță și între familiile celor doi tineri căsătoriți -Nați și Persida. Diferențele de concepte religioase, ce păreau ireconciliabile, dispar însă în fața purității, gingășiei și frumuseții. De dragul copilului copiilor lor, părinții trec peste toate obstacolele și împăcarea se realizează.

Zgîrcenia Marei este efectul dragostei sale înverșunate față de copii și nu poate fi pusă, sub nici-o formă, pe același plan cu avariția. Un sentiment atît de nobil, ca dragostea față de copii, justifică asemenea manifestări.

Mara și Persida sînt personajele cele mai izbutite, posesoare ale unor energii ieșite din comun, cu mișcări sufletești deosebit de complicate și nuanțate. Ele au un numitor comun și se poate deduce cu ușurință că ereditatea își spune cuvîntul. Persida este o Mara în devenire, cum, de altfel, și bețivanul și risipitorul Nați va deveni un Hubăr.

Valoarea operei lui Slavici a fost apreciată cu un acut simț al obiectivității de însuși poetul nostru național care spunea: „Fiecare din chipurile care trăiesc și se mișcă în nuvelele sale e nu numai copiat de pe ulițele împodobite cu arbori ale satului, nu seamănă numai exterior cu țăranul român în port și în vorbă, ci au fondul sufletească al poporului, gîndesc și simt ca el.” (Timpul 1881).

BIBLIOGRAFIE:

Pompiliu Marcea, *Ioan Slavici*, E.D.P., Buc., 1968.

Ioan Slavici, *Mara*, Ed. Albatros, Buc., 1972.

BARBU ȘTEFĂNESCU DELAVRANCEA (1858-1918)

(Moștenirea istorică și sacrificiul eroic)

A debutat în anul 1885 cu volumul de nuvele „Sultânica” dar se va impune în acest gen cu „Hagi-Tudose”.

În 1909, vede lumina rampei drama în patru acte „Apus de Soare”, prima piesă dintr-o trilogie cu același titlu, urmată de „Viforul” și „Luceafărul”. Cele trei drame evocă momente din timpul domniilor lui Ștefan cel Mare, Ștefăniță Vodă și Petru Rareș.

Acțiunea dramei *Apus de Soare* se situează în anul 1504, ultimul an de cîrmuire al domnitorului supranumit *Soarele Moldovei*.

Drama are un dublu conflict: unul intern, psihologic, conflictul din conștiința și sufletul lui Ștefan, dintre Ștefan ca om și Ștefan ca domn. Bătrîn și bolnav își presimte sfîrșitul dar, ca domn, are o înaltă datorie față de țară și el năzuiește să așeze pe tron un urmaș demn, capabil să asigure, în continuare, neafîrnarea și propășirea țării.

Conflictul extern îl intensifică pe cel intern. Boierii complotiști, în frunte cu pahamicul *Ulea*, i se opun lui Ștefan, urzind să ridice în scaunul țării pe un adept de-al lor.

În aceste împrejurări, o rană mai veche de la picior recidivează și singura salvare este operația. Ștefan o suportă cu bărbăție dar este obligat să stea ținut la pat, fiindcă orice mișcare îi periclită viața.

Aflînd aceasta, complotiștii trec imediat la acțiune și, cu mare alai, pornesc spre palat să-l înscăuneze pe Ștefăniță.

Cu toate că știe ce-l așteaptă, Ștefan nu ezită nici o clipă. Se ridică de pe patul de suferință și cu paloșul în mînă iese înaintea complotiștilor.

Personaj monumental, de proporții romantice, Ștefan cel Mare impresionează prin voința și hotărîrea de nestrămutat. Îl izbește cu paloșul pe *Ulea* retezîndu-i capul, dar, se pare, că acesta murise, în picioare, de spaimă, chiar înainte de a-l atinge paloșul, atît era de

temut Voievodul.

În fața mulțimii, Vulturul Moldovei pune mantia domnească pe umerii fiului său, Bogdan, pe care-l consideră a fi cel mai vrednic urmaș.

Eroul excepțional, Ștefan, se suprapune, ca personaj literar, personajului istoric real. Discursul său din momentul înscăunării lui Bogdan, probează, mai presus de toate, dragostea sa nețărmurită față de patrie:

„Țineți minte cuvintele lui Ștefan, care v-a fost baci pînă la adînci bătrînețe... că Moldova n-a fost a strămoșilor mei, n-a fost a mea și nu e a voastră, ci a urmașilor voștri și-a urmașilor urmașilor voștri, în veacul vecilor...”

Extenuat, după înfăptuirea acestui act eroic, prin care se asigura continuitatea țării, Ștefan se prăbușește, mort, la picioarele noului domnitor. El a murit ca om, dar va trăi veșnic în conștiința neamului și a poporului pentru mărețele sale izbînzii și înfăptuiri, pentru patriotismul său înflăcărat, pentru spiritul de sacrificiu manifestat pînă în ultima clipă de viață.

BIBLIOGRAFIE:

Barbu Ștefănescu Delavrancea. *Apus de Soare*. în vol., *Teatru*, Editura Minerva, Buc., 1975.

GEORGE COȘBUC (1866-1918)

(evocator al orizontului vieții țărănești)

Volumele de poezii: *Balade și idile* (1893); *Fire de tort* (1896); *Ziarul unui pierde vară* (1902); *Cîntece de vitejie* (1904).

NUNTA ZAMFIREI

Balada „Nunta Zamferei”, una din capodoperele operei poetice coșbuciene, apare în anul 1889 în revista „Tribuna” din Sibiu și face parte dintr-o proiectată epopee închinată vieții satului.

Se poate afirma că această baladă este o transfigurare, pe fond de basm, a ceremonialului nunților țărănești născădane.

Zamfira, frumoasa fată a celui mai bogat dintre împărații lumii, își alege dintre pețitori pe „cel mai drag”, un tînăr prinț, Viorel, venit „dintr-un afund de răsărit.”

Căsătoria celor doi tineri marchează un eveniment excepțional. De aceea, vestea unirii lor zboară „ca vîntul” în cele patru margini de pămînt și oaspeți de toate rangurile, în frunte cu împărați și împărătese, pomenesc cu alai spre casa miresei.

Imaginile fantastice, de basm, alături de cele reale, sînt obținute de poet prin hiperbolizare. Senzația de fabulos apare ca urmare a dilatării proporțiilor:

„Iar la ospăț un rîu de vin!/ Mai un hotar tot a fost plin/ De mese, și tot oaspeți rari,/ Alături cu ghinărari/ De neam străin/ A fost atîta chiu și cînt/ Cum nu s-a pomenit cuvînt!/ Și soarele mirat sta-n loc,/ Că l-a ajuns și-acest noroc/ Să vadă el atîta joc/ Pe-acest pămînt!”

Personificarea soarelui este o modalitate specifică basmului fantastic popular. Omul din popor își exprimă dorința de a avea alături, în asemenea momente cruciale ale vieții, tot ce poate fi mai reprezentativ și mai sublim în natură: soarele și luna. În Călin (File din poveste), tradiția se confirmă:

„Socrul roagă-n capul mesei să poftască să se pună/ Nunul

mare, mîndrul soare și pe nună, mîndra lună.“

Între cele două opere există însă, din acest punct de vedere, o diferență de planuri. În balada lui Coșbuc, nănelul este un personaj real, un pămîntean, în timp ce soarele, personificat, participă, doar afectiv, la acest eveniment unic, după cum s-a putut observa din versurile citate.

Granița realului este depășită și trecerea în zona fantasticului se obține, ca și la Alecsandri, în „Vîntul de la miazăzi“, prin apariția unor personaje tipice basmelor fantastice:

„Ba Peneș-împărai, văzînd/ Pe Barbă-Cot, piticul, stînd/ Pe-un gard de-alături privitor,/ L-a pus la joc/ -Și-ntre popor/ Sărea piticu-ntr-un picior/ De nu-și da rînd!“

Prezența piticului Barbă-Cot, printre celelalte personaje fantastice, are o dublă semnificație: să accentueze atmosfera insolită, fantastică și să creeze momente comice, de destindere și desfătare, să predisună la veselie și voie bună pentru ca nuntașii să țină minte evenimentul cît mai mult cu putință. „Și se chefuiră și se veseliră de o ținură minte cît trăiră.“ (Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte).

Hora este surprinsă sub aspectul său tradițional, ca o formă de manifestare populară de larg răsunset:

„Și-n vremea cît s-au cununat,/ S-a-ntins poporul adunat/ Să joace-n drum după tilinci:/ Feciori la zece fete cinci,/ Cu zdrăngăneii la opinci,/ Ca-n port de sat./ Trei pași la stînga linișor/ Și alți trei pași la dreapta lor;/ Se prind de mîini și se desprind,/ Se-adună cerc și iar se-ntind,/ Și bat pămîntul tropotind,/ În tact ușor.“

Sesizăm o sincronie perfectă între cadența versurilor, linia muzicală și aspectul coregrafic.

Personajele fantastice, cu excepția lui Barbă-Cot, sînt fără fizionomie. Împărații, sosiți din cele patru margini de pămînt și amestecați printre nuntași, nu au nimic fantastic în afară de nume, prin intermediul căruia ei aparțin altei lumi. Atunci cînd aceștia fac vreun gest sau cînd vorbesc, se suprapun cu desăvîrșire personajelor reale:

„Și vesel Mugur-împărat/ Ca cel dintîi s-a ridicat/ Și cu paharul plin în mîini,/ Precum e felul din bătrîni/ La orice chef între români,/ El a-nchinat./ Și-a zis: - Cît mac e prin livezi,/ Atîția ani la miri urez!/ Și-un prinț la anul blînd și mic,/ Să crească mare și voinic-/ Iar noi să mai jucăm un pic/ Și la botez!“

Comparația de substanță florală și de ordin cantitativ, „cît mac e prin livezi“, ne trece, de asemenea, prin dimensiunile sale absolute, în zona fantasticului.

O SCRISOARE DE LA MUSELIM-SELO

Poezia se constituie ca un înalt omagiu adus ostașului român - erou al Războiului de Independență din 1877.

Procedul poetic uimește prin simplitate: o scrisoare a soldatului Ion - nume simbolic, adresată mamei sale. În această misivă ni se înfățișează sintetic ravagiile războiului, proporțiile jertfei de sînge plătite de popor:

„Apoi să știi c-a fost război/ Și moarte-aici, nu șagă:/ Cădeau pe dealuri, dintre noi;/ Ca frunza, mamă dragă./ Și-acolo-n deal, cum fulgera,/ Un plumb simții că vine/ Și n-avu loc, cît larg era,/ Decît în piept la mine“.

Deși a fost rănit de moarte, gîndurile soldatului, sublime prin puritatea sentimentelor care le poartă, se îndreaptă cu duioșie către cei dragi, alternînd însă cu sentimentul de mîndrie că a participat efectiv la înfrîngerea definitivă a dușmanului:

„Și i-am făcut, măicuță, vînt,/ L-am scos de tot din țară,/ Măcar stătea pe sub pămînt/ Și nu ieșea pe-afară“.

Dorința vie de a-și relua îndeletnicirile, atît de îndrăgite, sugerează optimismul și dragostea de viață caracteristice omului din popor chiar și în împrejurările cele mai vitrege:

„Să-mi văd, o, dare-ar Sfîntul,/ Cum cade iarba-n calea mea/ Și-mi bate-n plete vîntul!“

Cititorul situat, de-a lungul receptării scrisorii, pe aceeași undă de aspirații cu soldatul rănit, este șocat de răsturnarea imprevizibilă

lă din final, care vine după anunțul fremătător de dragoste și speranță:

„Dar uite, nu e nu știu cât/ O lună chinuită/ Și-o să te strâng de după gât./ Măicuța mea iubită...”

Deznodământul, prin această răsturnare de planuri, capătă dimensiuni inconfundabile:

„Așa mi-a spus Ion să-ți scriu./ Iubească-ți-l pământul/ Și-am tot lăsat pînă-a fost viu./ Și-mi țin acum cuvîntul./ Să te mîngîie Dumnezeu./ C-așa e la bătaie -/ Și-am scris această carte eu./ Căprarul Nicolae”.

Limbaul poetic, procedeele stilistice sînt în sincronie deplină cu simplitatea întregului demers poetic. Comparațiile, de exemplu, surprind prin acuratețea și plasticitatea lor:

„Cădeau pe dealuri, dintre noi,/ *Ca frunza*, mamă dragă”.

Momentul tragic: rănirea mortală a soldatului este punctat printr-o comparație cu sens cantitativ - spațial:

„Și-acolo-n deal, cum fulgera,/ Un plumb simții că vine/ Și n-avu loc, *cît larg era*,/ Decît în piept la mine”.

Glorificînd spiritul de jertfă al acelor care au zidit independența, poezia se înscrie în cartea de aur a literaturii noastre de evocare a trecutului vitejesc de luptă pentru independență.

BIBLIOGRAFIE:

George Coșbuc, *Poezii*, Ed. Albatros, Buc., 1976.

OCTAVIAN GOGA (1881-1938)

(poetul pămîntului nostru)

Volume: *Poezii* (1905); *Ne cheamă pămîntul* (1909); *Din umbra zidurilor* (1913); *Cîntece fără țară* (1916).

Poetul Octavian Goga a fost supranumit cîntăreț al năzuințelor poporului căci, în opera sa, se simte un puternic suflu mesianic, o nestăvilită dorință de eliberare națională a românilor asupriți din Transilvania. În multe din paginile sale, natura însăși, personificată, trăiește drama poporului subjugat: „La noi sînt codri verzi de brad/ Și cîmpuri de mătăasă,/ La noi atîția fluturi sînt,/ Și-atîta jale-n casă./ Privighetori din alte țări/ Vin doina să ne-asculte;/ La noi sînt cîntece și flori/ Și lacrimi multe - multe...” (Noi).

RUGĂCIUNE

Cu această poezie se deschide primul volum publicat de Goga în 1905, avînd o semnificație de ordin programatic, întrucît ea exprimă crezul literar al poetului.

Ca exponent, ca „glas de trîmbiță” al celor mulți și umiliți, poetul aspiră să descifreze tainele firii, să pătrundă misterele unor sentimente și atitudini umane cum ar fi ura și iubirea, astfel încît să poată deveni sprijinul de nădejde al celor oropsiți:

„În veci spre cei rămași în urmă,/ Tu, Doamne, văzul meu îndreaptă.”

Limbaul artistic se definește, nu numai prin compunerea metaforică, ci și prin lexicul de substanță biblică, prin natura inedită a *invocației*:

„Dezleagă minții mele taina/ Și legea farnecelor firii,/ Sădește-n brațul meu de-a pururi/ Tăria urii și-a iubirii./ Dă-mi cîntecul și dă-mi lumina/ Și zvonul firii-ndrăgostite./ Dă-i raza soarelui de vară/ Ploapei mele ostenite.”

În concepția lui Octavian Goga poezia trebuie să fie ca un torent care se năpustește peste zăgazuri. În glasul și în zbuciumul

ei să ascultăm și să auzim „cîntarea pămîirii noastre.“

Romantismul poeziei lui Goga apare cu pregnanță chiar și în *Rugăciune*, cu tot substratul ei programatic. Poetul tinde cu înflăcărare spre absolut, năzuind să cuprindă și să exprime, în versurile sale, aspirațiile și durerile întregii lumi:

„Alungă patimile mele/ Pe veci strigarea lor o frînge,/ Și de durerea altor inimi/ Învață-mă pe mine a plînge./ Nu rostul meu, de-a pururi pradă/ Ursitei maștere și rele,/ Ci jalea unei lumi, părinte,/ Să plîngă-n lacrimile mele.“

OLTUL

Poezie patriotică prin excelență, ea impresionează prin mesajul, prin chemarea la luptă și la redeșteptare națională a tuturor românilor. *Oltul*, riul legendar, apare în *invocația* poetului asemenea lui Făt-Frumos din basme, ca singurul erou capabil să salveze împărățiile de la pieire. De această dată, Oltul este personificat în ipostază de haiduc:

„Demult, în vremi mai mari la suflet,/ Erai și tu haiduc, moșnege,/ Cînd domni vicleni jurau pe spadă/ Să sfarme sfînta noastră lege;/ Tu frate plînsetelor noastre/ Și răzvrătirii noastre frate,/ Urlai țăriilor amarul/ Mîniei tale înfricoșate.“

În planul simbolic, Oltul semnifică ființa noastră națională iar, pe de altă parte, el este martorul permanenței și vechimii noastre, al durerii și al valului de deznădejde care a cuprins poporul odată cu subjugarea sa:

„Neputincios pari și tu astăzi-/ Te-a-ncins cu lanțuri împăratul./ Ca unda ta strivită gemem/ Și noi tovarășii tăi buni.“

În final, *invocația* are inflexiunile unei dezamăgiri, ale „visului neîmplinit“, dar și pe cele ale imprecăției și blestemului împotriva asupritorului, determinate de aparenta zădărniciie a luptei de eliberare națională. În numele întregului popor, Oltul primește o misiune testamentară și, în cazul unui eșec al luptei de eliberare, lui îi revine datoria de a ne răzbuna în fața cotropitorilor:

„Dar de ne-am prăpădi cu toții,/ Tu, Oltule, să ne răzbuni!/ Să verși păgîn potop de apă/ Pe șesul holdelor de aur;/ Să piară glia care poartă/ Înstrăinatul nost'tezaur;/ Țărîna trupurilor noastre/ S-o scurmi de unde ne-ngropară/ Și să-ți aduni apele toate -/ Să ne mutăm în altă țară!“

BIBLIOGRAFIE:

Octavian Goga, *Poezii*, Ed. Albatros, Buc., 1976.

TUDOR ARGHEZI (1880-1967)

(oscilația între certitudine și incertitudine)

Poetul „cuvintelor potrivite“ se situează în imediata vecinătate a lui Eminescu în ceea ce privește contribuția sa la „creșterea limbii românești“.

Inovația poetică argheziană cunoaște o arie lingvistică dintre cele mai întinse dar și cu numeroase aspecte paradoxale. Dacă, la prima vedere, s-ar părea că verbul său dezorganizează, constatăm că, de fapt, el este liantul poeziei sale. Cuvintele și expresiile uzate au căpătat, în opera lui, o nouă strălucire, prin folosirea unor procedee stilistice insolite: împerecherea unor *substantive concrete* cu *attribute abstracte*: „fândări de curcubeu“; „scamă de zare“ sau - *substantive abstracte* cu *attribute concrete*: „zări de smoală“; „suflete de molecule“. A dat noi dimensiuni unor tropi și unor figuri de stil cunoscute, făurind și altele noi, cum ar fi: *anominația* (reluarea cuvintelor din aceeași familie) „L-a împietrit piatrul“; *inversiunea*: „Ciocoiul fură lumea și lumea pe ciocoi“; *comparația*: „Un mugure de foc ca un altoi“.

A publicat numeroase volume, printre care: *Cuvinte potrivite* (1927); *Flori de mucigai* (1931); *Ce-ai cu mine vîntule?* (1937); *Cîntare omului* (1956); *Silabe* (1965); *Ritmuri* (1966); *Noaptea* (1967); *Călătorie în vis* - postum (1973).

Tablete: *Icoane de lemn* (1929); *Bilete de papagal* (1946); *Cu bastonul prin București*, (1962).

Romane: *Ochii Maicii Domnului* (1934); *Cimitirul Buna Vestire* (1936); *Lina* (1942).

Lirica argheziană se particularizează prin introducerea în poezie a marilor întrebări cu privire la existența umană (Psalmii), întrebări cu puternic substrat filozofic și moral. De asemenea prin ineditul poeziei de dragoste și a celei cu tematică socială.

TESTAMENT

Apare în fruntea volumului de debut din 1927, intitulat „Cuvinte potrivite“ și exprimă poziția programatică, „arta poetică“ a lui Tudor Arghezi.

Poezia surprinde, în primul rînd, sub raport lexical. Imaginile sînt foarte concrete. Este relevată valoarea muncii creatoare, truda investită pentru modelarea cuvintelor spre a le da forță să exprime, cît mai concis și mai plastic, ideile.

Pornind de la graiul „cu îndemnuri“ pentru vite, Arghezi ajunge la poezie, la limbajul cizelat, ca expresie inefabilă a spiritului elevat.

„Ca să schimbăm acum înțîia oară,/ Sapa-n condei și brazda-n călimară,/ Bătrînii-au adunat, printre plăvani;/ Sudoarea muncii sutelor de ani;/ Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite/ Eu am ivit cuvinte potrivite.“

Din poezie se desprind mai multe idei programatice:

- Cartea este menită să reflecte idealurile și aspirațiile celor mulți, ale poporului și să devină unul din bunurile sale cele mai de preț: „E-ndreptățirea ramurei obscure/ Leșită la lumină din pădure/ Și dînd în vîrți, ca un ciorchin de negi,/ Rodul durerii de vecii întregi.“

- Poezia este forma artistică de reflectare și de răzbunare a realității. Ea poate da cuvintelor o nouă substanță semantică: „Din bube, mucegaiuri și noroi/ Iscat-am frumuseți și prețuri noi.“

- Prin intermediul poeziei, urîtul poate deveni frumos, așa cum și frumosul poate izvorî din urît: „Le-am prefăcut în versuri și-n icoane/ Făcui din zdrențe muguri și coroane.“

- Poezia este atît har-inspirație, cît și meșteșug: „Slova de foc și slova făurită/ Împerecheată-n carte se mărită,/ Ca fierul cald îmbrățișat în clește.“

Îmbinările neașteptate de cuvinte dau poeziei o încărcătură tulburătoare. Epitetul, comparația, metafora au, la Arghezi, altă coloratură, sfîdînd conveniențele: „Am luat ocară, și torcînd ușure/ Am pus-o cînd să-mbie, cînd să-njure./ Am luat cenușa morților din vatră/ Și am făcut-o Dumnezeu de piatră.“

Comparația „ca un ciorchin de negi“, în care se include și un epitet, rezultă, din îmbinarea stranie a cuvintelor - ciorchin și negi, de unde și forța imagistică atît de revelatoare. Epitetul oximoron:

„ca fierul cald îmbrățișat în clește“, ca și cel ornant: „slova de foc și slova *făurită*“ au la Arghezi o rezonanță estetică unică.

Poezia „Testament“ se impune, atât în ceea ce ține de inovația lingvistică, de limbajul poetic, cât și în ceea ce exprimă estetica literară argheziană.

BELȘUG

Apare ca și „Testament“ în volumul de debut menționat și este, în esență, un elogiu adus țăranului român, truditor devotat al pământului: „El, singuratic, duce către cer brazda pomită-n țară de la vatră.“

Autenticitatea imaginii, senzația de participare nemijlocită la munca îndirjită a țăranului este amplificată și de introducerea gradată și variată a diferitelor procedee stilistice.

Enumerația, una din cele mai simple figuri de stil, este folosită de poet pentru a sugera, atât dăruirea și încrâncenarea țăranului în munca pe ogor, cât și sentimentul de prețuire absolută a produselor muncii sale: „Grîu, păpușoi, secară, mei și orz,/ Nici o sămînță n-are să se piardă.“

Capacitatea de concentrare, de condensare a expresiei, caracteristică lui Arghezi, se poate proba și în cazul poeziei „Belșug“. Efortul, uneori epuizant, pe care-l depun vitele trăgînd plugul, este sugerat prin metafora „împiedicați în fier“, alături de comparațiile: „Par, el de bronz și vitele-i de piatră“, ce vin să întărească ideea de trudă.

Durata muncii țăranului, cuprinsă totdeauna între zorii zilei și amurgul serii este relevată printr-o metonimie: „Ager oțelul rupe de la fund/ Pămîntul greu, muncit cu dușmănie/ Și cu nădejde, pînă ce, rotund,/ Luna-și așează *ciobul* pe moșie.“

În finalul poeziei se simte parcă integrarea organică a țăranului în pulsația universală: „E o tăcere de-nceput de leat“ și Dumnezeu, însuși, în sensul de intim, apropiat, familiar, pășește alături, binecuvîntînd astfel munca sfîntă a țăranului, truda lui eroică: „Tu nu-ți întorci privirile-napoi,/ Căci Dumnezeu, pășind apropiat,/ Îi vezi lăsată umbra printre boi.“

Grupul statuar, ca imagine peisagistă-simbol, realizat din

comparațiile amintite anterior: „Par, el de bronz și vitele-i de piatră“, capătă în contextul poeziei, accente și chiar implicații filozofice mai adînci cu privire la dragostea și prețuirea țăranului față de vitele și uneltele sale de muncă, subliniind, în același timp, și ideea de durată eternă a muncii țăranului pe pămînt.

CEL CE GÎNDEȘTE SINGUR

Apare în ciclul „Cîntare omului“ (1956) ca un înălțător omagiu adus minții omului, temerității sale, iscusinței cu care a acționat de-a lungul vremurilor, născocind treptat, de la cele mai simple unelte pînă la cele mai complexe aparate, cu care asaltează universul, fiind acum capabil „omenirea în cîteva secunde,/ S-o-ntinerească nouă pe veci ori s-o scufunde.“

Printr-un procedeu stilistic dintre cele mai uzitate, *enumerația*, poetul evocă realizările inimaginabile ale omului, sugerînd astfel întreaga sa măreție: „Că omul zămislește puterea din povești./ Se face depărtarea mai scurtă decît pasul./ La mii de pași s-aude și se cunoaște glasul./ Vorbești cu fundul lumii la tine din odaie./ Secunda-ntrece veacul și timpul se-nconvoaie./ (...) Și, în sfîrșit urmașul lui Prometeu, el, omul./ A prins și taina mare, a tainelor, atomul.“

NEHOTĂRÎRE

Face parte din volumul „Cuvinte potrivite“ și se caracterizează prin marile întrebări ridicate asupra universului și destinului ființei umane. Ideea filozofică pe care se axează *a fi* sau *a nu fi*, depășită de orgoliul caracteristic ființelor cutezătoare, de a descifra tainele și enigmatul firii ca și în „Psalmi“, se distinge aspirația, dorința poetului de a cuceri necunoscutul, în timp ce-l bîntuie nesiguranța, îndoiala: „Cîrpi-voi pe-ntunerice mantaua vieții mele./ Drept mulțumire ști-voi că cerurile reci/ Vor strecura prin găuri lumina unei stele.“

În cele din urmă poetul renunță la cunoașterea rațională, adoptînd-o pe cea simpatetică de trăire nemijlocită cu tainele universului.

LUCIAN BLAGA (1895-1961)

(interferența dintre poezie și filozofie)

Poet, dramaturg, filozof și eseist.

Volume: *Poeemele luminii* (1919); *Pașii profetului* (1921); *În marea trecere* (1924); *Laudă somnului* (1929); *La cumpăna apelor* (1933); *La curțile dorului* (1938); *Nebănuitele trepte* (1943);

Dintre piesele de teatru menționăm: *Zamolxe* (1921); *Meșterul Manole* (1927); *Avram Iancu* (1934); *Anton Pann* (1945).

Studii de filozofie și eseuri: *Trilogia cunoașterii*; *Trilogia culturii*; *Trilogia valorilor*.

Poezia „EU NU STRIVESC COROLA DE MINUNI A LUMII” deschide primul său volum de poezii și exprimă, ca și la alți mari poeți, crezul său literar, constituindu-se într-o adevărată *artă poetică*.

Sub influența propriului său sistem filozofic, Blaga consideră că poezia este un mijloc de cunoaștere specific, pe care el îl valorifică în mod diferențiat, în raport cu alții, în scopul de a potența misterele vieții, tainele lumii:

„Eu nu strivesc corola de minuni a lumii,/și nu ucid/ cu mintea tainele, ce le-ntîlnesc/ în calea mea/ în flori, în ochi, pe buze ori morminte./ Lumina altora/ sugrumă vraja nepătrunsului ascuns/în adîncimi de întuneric,/dar eu,/ eu cu lumina mea sporesc a lumii taină-/ Și-ntocmai cum cu razele ei albe luna/ nu micșorează,/ci tremurătoare/ mărește și mai tare taina nopții/ așa îmbogățesc și eu/ întunecata zare/ cu largi flori de sfînt mister/ și tot ce-i ne-nțeles/ se schimbă-n ne-nțelesuri și mai mari/ sub ochii mei/ căci eu iubesc/ și flori și ochi și buze și morminte.”

În concepția poetului, ideile corespund cu cele ale filozofului din „Cunoașterea luciferică” (1933) și cu acelea din „Trilogia culturii”, unde Blaga se referă la *dualitatea* cunoașterii. În această viziune numai cunoașterea poetică (luciferică) poate asigura potențarea misterului, în contrast cu cea logică (paradisiacă), suspectată de distrugerea lui prin luciditate excesivă.

Diferența dintre cele două forme de investigare a realității este

Limbajul se distinge datorită forței expresive pe care o capătă cuvintele prin asociere: „Să bat noroiul vremii;” „îmi umilește cîrja și-mi înconvoaie crinii;” în timp ce verbul materializează ideea: „Și inima urmează s-atîrne ca un lacăt;” „deschide-mi-te suflet, prin șapte ochi de flaut.”

Arghezi se apropie de concepția filozofică a lui Blaise Pascal din aforismul: „Omul nu-i decît o trestie, cel mai slab din natură, dar este o trestie gînditoare”, așa cum o dovedesc *întrebările retorice* din final: „De ce nu pot să nu știu, de ce nu pot să n-aud/ În ce stă rostul zilei și prețul de-a țî-o trece? Deschide-mi-te, suflet, prin șapte ochi de flaut./ Și cîntecul și viața și moartea să le-nece”.

În lirica argheziană transpare factura spirituală a poporului. Poezia sa se impune, atît datorită limbajului inedit, cît și cutezanței meditative. În ordinea tematică de idei și motive, Arghezi se înscrie ascendent în tradiția poeziei noastre, fiind totodată, pe măsura saltului calitativ realizat, o expresie modernă a geniului nostru național.

Prin universul ei atît de bogat și de diversificat, prin valorile ei etice și estetice, poezia argheziană a pătruns și în tezaurul literaturii universale.

BIBLIOGRAFIE:

Tudor Arghezi. *Poezii*. Ed. Minerva. Buc., 1971.

sesizată, în poezie, prin antiteza dintre termeni. Aceștia îl pun pe poet în opoziție cu toți ceilalți: *Eu* nu strivesc... Lumina *altora* sugrumă...”

Așa deci crezul poetic, pe care-l propagă Blaga, este acela că nu cunoașterea rațională poate produce revelația, ci aceea luciferică, prin imagini metaforice, care poate da naștere emoției și sentimentelor.

GORUNUL

Este o elegie pe tema morții.

Ca și în balada populară, „Miorița”, unde ciobanul nu este îngrozit în fața morții prezumtive, poetul se distinge printr-o seninătate absolută.

Aflat într-un moment de relaxare, poetul este tulburat de presentimentul morții și constrâns să mediteze asupra destinului său implacabil. El încearcă să descopere care ar putea fi locul său într-o perspectivă cosmică. Gîndul i se oprește însă la copacul sub care se află și este surprins de relația ce s-ar putea stabili, inevitabil, între el și gorun: „O, cine știe? - Poate că/din trunchiul tău îmi vor ciopli/ nu peste mult sicriul.”

Ideea de moarte este evocată aici printr-o *metonimie*, accentuată apoi de o înfiorare metafizică, deoarece poetul simte sau aude cum sicriul crește în trunchiul gorunului: „Și mut/ ascult cum crește-n trupul tău sicriul,/ Sicriul meu.”

Prin *enumeratie* sînt accentuați anumiți termeni și esențializate ideile ce derivă din aceștia: „Și mut/ ascult...”; „și liniștea ce voi gusta...”; „Și-n zvonuri dulci...”

Sensul fundamental al poeziei este acela că viața nu poate fi altceva decît o „mare trecere”, pe care poetul filozof o așteaptă cu seninătate.

VARĂ

Deși nu este un pastel în accepțiunea clasică a noțiunii, din poezia *Vară* se desprinde o imagine a anotimpului, caracteristic, atît prin întinderea lanurilor, cît și prin căldura copleșitoare: „Dogoare,/ Pămîntu-ntreg e numai lan de grîu/ și cîntec de lăcuste.”

Imaginea peisagistă a cîmpului se impune prin percepția la nivel senzorial a proceselor care se produc în arșița ucigătoare cînd „Spicele își țin la sîn grăunțele iar timpul își înfunde leneș clipele.”

Comparația: „ca niște lungi picioare de păianjen”, ca și personificarea de proporții hiperbolice: „În soare spicele își țin la sîn grăunțele/ ca niște prunci ce sug”, au în context rolul de a impune imaginea peisagistă ca atare, odată cu percepția valorilor pe care le semnifică.

BIBLIOGRAFIE:

Lucian Blaga, *Opere*, vol.I (poezii). Ed. Albatros, Buc., 1972.

ION BARBU (1895-1961)

(poet al orizontului balcanic)

Poemul **După melci**, inspirat din vatra folclorică românească se remarcă inițial prin tenta umoristică:

„...Prunci de treabă,/Scunzi, peltici,/ ...Ținci ursuzi,/ Desculți și uzi/ Fetișcane/ Cozi plăvane/ Înșfăcate-n largi zăvelci/ O porneau în turmă bleagă/ Să culeagă/ Ierburii noi, crăițe, melci...”

Odată cu imprevizibila schimbare a anotimpului, atmosfera capătă culorile fantasticului straniu. Întinericul animat ia forma unor căpcăuni care „cască/Buze sarbede de iască.”

Dezlănțuirea forțelor naturii este realizată, atât prin dinamismul versului scurt, cât și prin epitetul ornat:

„Toată noaptea viscoli.../Încă bine n-ajunsesem/Că porni, duium, să vie/ O viforniță tîrzie/ De păsări./ Vîntura, stîmînd gîlceavă,/ Albă pleavă;/Și cădeau și mărunței/Bod de mei.../Nin-gea bine, cu temei,/În bordei/ Foc vîrtos mînca năpraznic/ Retevei.”

Primejdia abătută pe neașteptate asupra ființei atât de plătînde a melcului, accentuează starea sufletească de derută a copilului.

Cu speranța salvării în suflet, în zorii cu „un pic de soare,” copilul aleargă să regăsească mica vietate. Deznodămîntul este dramatic. Gerul năprasnic l-a încremenit definitiv, arătînd acum ca „O nuia.../Limbă vinată sucită” ce-l „ține în zgărzi de ger.”

Întîmplarea are și un anumit tîlc filozofic. Încercarea de a depăși limitele datului natural se sfîrșește totdeauna tragic.

RIGA CRYPTO ȘI LAPONA ENIGEL

După cum se știe, poemul este considerat, prin comparație cu Eminescu, un *luceafăr întors*, pornind de la pozițiile contrastive ale personajelor din cele două opere. În poemul lui Ion Barbu, ființa masculină, aparținînd unei lumi inferioare, regnului vegetal, *regele ciupearcă* se îndrăgostește de o ființă feminină, lapona Enigel - simbol al superiorității și al luminii și o invocă să-l urmeze în lumea lui tainică, aflată în umezeala și în întunecoasa umbră a

pădurii. Îndrăgostită, la rîndul ei de soare, lapona îl refuză, exprimîndu-și aversiunea față de lumea lui: „Eu de umbră mult mă tem.”

Tentativa regelui ciupearcă de a încălca legile datului său natural, sub imperiul iubirii, va avea consecințe tragice. Nesăbuița de a o urma în lumea ei pe ființa iubită, îi este fatală: „Că-i greu mult soare să îndure/ Ciupearcă crudă de pădure,/ Că sufletul nu e fintînă,/ Decît la om fiară bătrînă.”

Alegoria este simbolică întocmai ca și la Eminescu. Riga Crypto, stăpîn în lumea vegetală, trăiește ca și Hiperion drama singurătății, se îndrăgostește de o ființă ce aparține altei lumi și aspiră la fericire. Povestea acestei iubiri este de natură fantastică, aflîndu-se pe același plan cu iubirea dintre Cătălina și Hiperion, numai că deznodămîntul este în totală diacronie. În timp ce Cătălina, sclavă a iubirii efemere, fuge în lume cu pajul Cătălin, izbutind temporar în aspirația sa spre fericire; Craiul Crypto plătește cu viața nesăbuița sa, încercarea de a evada din condiția predestinată:

„Dar soarele aprins inel,/ Se oglinde adînc în el;/ De zece ori fără sfială,/ Se oglinde în pielea-i cheală:

Și sucii dulci înăcrește!/ Ascunsă-i inimă pleznește.”

În diacronie cu poemul *Luceafărul*, se simte, aici, și o anumită tentă de ironie față de manifestările nesăbuite ale regelui ciupearcă, de-a păși, sub impulsul nemăsurat al iubirii, alături de ființa iubită, într-o lume total ostilă.

BIBLIOGRAFIE:

Ion Barbu, *Poezii, Proză, Publicistică*, Ed. Minerva, Buc., 1987.

MIHAIL SADOVEANU (1880-1961)

(elogiul lumii arhaice)

Este unul dintre marii noștri scriitori naționali care ne-a lăsat o operă impresionantă ca valoare și întindere. Menționăm câteva dintre capodopere: *Țara de dincolo de negură* (1926); *Împărăția apelor* (1928); *Hanu-Ancuței* (1928); *Zodia Cancerului* sau *Vremea Ducăi-Vodă* (1929); *Baltagul* (1930); Trilogia *Frații Jderi*: Vol.I, *Ucenicia lui Ionuș* (1935); Vol.II, *Izvorul Alb* (1936); Vol.III, *Oamenii Măriei sale* (1942).

HANU-ANCUȚEI

Această operă este o suită de povestiri în ramă, multe dintre ele desprinzând parcă dintr-o perspectivă mitologică și avînd la bază motivul vinului și al viței de vie.

Încă de la deschiderea volumului, aflăm că, într-un moment de răscruce pentru destinele lumii, mereu nestatornică și în vîltoare, vița de vie este un element de referință care exprimă, parabolic, coexistența ciclurilor de decădere și de compensație:

„(...) moș Leonte, cercetînd în cartea lui de zodii și tălmăcind semnele lui Iraclie-împărat, a dovedit cum că acele paseri cu penele ca bruma s-au rădăcit rătăcite din ostroavele de la marginea lumii și arată veste de război între împărați și belșug la vița de vie.

Apoi într-adevăr, împăratul Alb și-a ridicat muscalii lui împotriva limbilor păgîne și, ca să se împlinescă zodiile, a dăruit Dumnezeu rod în podgoriile din *Țara de jos* de nu mai aveau vierii unde să puie mustul.”

Motivul vinului asigură un anumit echilibru între legendă și realitate, o unitate de natură psihologică între povestitori și ascultători:

„Ș-atuncia a fost la Hanu-Ancuței vremea petrecerilor și a poveștilor. Taberele de cară nu mai istoveau, lăutarii cîntau fără oprire. Cînd cădeau unii doborîți de trudă și de vin, se ridicau alții

de prin cotloanele hanului.

Ș-atîtea oale au fărâmat băutorii de s-au crucit doi ani muierile care se duceau la tîrg la Roman.”

În general, cele nouă povestiri: *Iapa lui Vodă*; *Haralambie*; *Balaurul*; *Fîntîna dintre plopi*; *Cealaltă Ancuță*; *Județ al sărmanilor*; *Negustor lipsan*; *Orb sărac*; *Istorisirea Zahariei Fîntînarului*, sînt evocări ale unor întîmplări dramatice, date la iveală numai sub imperiul vinului, ca în cazul ciobanului Constandin Moțoc:

„Dar pot spune că, bînd vin cu o asemenea oală, nu-mi mai pot aduce decît cu greu aminte de-o întîmplare ca aceea.” Contrar acestei afirmații ce-ar putea însemna un posibil fenomen de amnezie: „-Ce-am vrut eu să spun? se întrebă el, zîbind din depărtare și singurătate.” Ezitarea nu pare să fie decît expresia umilă și sinceră a unui om care nu și-a mai încercat niciodată pînă atunci harul povestirii, căci ascultîndu-l pe acela care fusese „vîrit într-un gard cu gîtu strîns între nuiele”, unde l-au mai rupt cîinii de pe lături și l-a mușcat gerul bobotezei înspre ziuă, iar apoi băgat cu picioarele „în lăptocul morii, ca să simțească zimții gheții și să nu mai îndrăznească a sui amenințare împotriva unui obraz boieresc”; descoperim, în spusele sale, cruzimile unui trecut dar și vocația narațiunii pe care nu și-o bănuia. (Județ al sărmanilor).

Multe dintre povestiri se înscriu în aceeași linie dramatică, de dezyvăuire a unor întîmplări crîncene care au lăsat urme adînci pe trupul sau în inimile oamenilor.

Din povestea călugărului Gherman, aflăm că Vodă însuși, disperat de puterea și împotrivirea haiducului Haralambie, este nevoit să-l pună pe Gheorghe Leonardi, singurul viteaz, dar frate cu haiducul, să-l readucă la tăcere pe crîncenul răzvrătit.

Cu toate că slujitorul domnesc arăta „mare scîrbă pentru răutățile frăține-su”, nu poate primi propunerea decît cu deznădejde și, numai după ce își îndeplinește misiunea, își descarcă sufletul, „grăind cu lacrimi:”

„-Măria ta, am plinit porunca! Dar te rog să mă lași slobod la pămîntul meu și la liniște - căci am vărsat sîngele părinților mei,

care curge și-n vinele mele..."(Haralambie).

Un puternic accent romantic se desprinde și din povestirea „Fintina dintre plopi.”

Comisul Ioniță i se adresează noului venit, căpitanul Neculai Isac, cu surprindere și nostalgie:

„...Am bătut drumurile și ne-am prăduit tinerețile! De când ne-am despărțit însă, văd că ai pierdut o lumină.”

Aflăm că tinărul de altădată a fost victima unei exaltări erotice. Fulgerat de nuri țigănușei Marga, ce rostește cu glas sălbatic: „...am să te aștept și am să mor lângă fintină dacă nu vii,” se trezește încolțit de țigani, căci, din dragoste, din dorința de a sta cât mai mult lângă el, țigănușă îi dezvăluie prea târziu adevărul. El a plătit tribut cu „o lumină”, în timp ce Marga a fost „stropsită”, pentru trădare, cu jungherele și „prăpăstuită” în fintină.

Ascultându-i pe povestitori, ei înșiși eroii unor întâmplări crâncene sau numai martori oculari, constatăm că, deși iau parte la ritualul degustării vinului din ulcele noi de pământ, cu anumită osîrdie, lor nu li se întunecă niciodată ingenuitatea. Concomitent cu propria desfătare, cu plăcerea de a depăna și a asculta întâmplări deosebite din veac, se oglindește și puritatea lor sufletească:

„- Cum s-a apropiat un nou oaspete de hanu Ancuței - spune cu mare fală Comisul Ioniță - eu i-am închinat oala cu vin și i-am poftit sănătate.

- Oameni buni, zise boierul acela (însuși Domnitorul), tare mă bucur că văd chef și voie bună în țara Moldovei.” (Iapa lui Vodă).

Cînd comesenii află de la jupîn Damian că nemții consumă o băutură, „un fel de leșie amară”(bere), trăiesc un sentiment de inegalabilă uimire și mîndrie:

„- Așa? se veselii comisul. Și nu știu ce-i vinul?

- Or fi știind; dar eu vin ca la noi n-am mai văzut și i-am dus dorul.

- (...)Pui în țigla n-ai văzut?

- Nu prea.

- Nici miel fript tîlhărește și tăvălit în mojdei?

- Asta nu.

- Nici sarmale?

- Nici sarmale, nici borș. Nici crap la proțap.

- Doamne, ferește și apără! se cruci moș Leonte.

Apoi atuncea, urmă căpitanul Isac, dacă nu au toate acestea nici nu-mi pasă! să rămîie cu trenul lor și noi cu țara Moldovei.” (Negustor lipsan).

Fiecare povestire din Hanu-Ancuței este o pledoarie pentru triumful binelui și dreptății, pentru biruința cumpătării și rațiunii, pentru respingerea oricăror forme de manifestări primitive, improprii pentru adevărata ținută și conduită umană.

BALTAGUL

Romanul își are punctul de plecare în balada populară „Miorița” după cum a afirmat însuși Călinescu sau, probabil, în mitul lui „Osiris”, după opinia mai recentă a criticului Al.Paleologu.

Ca roman al transumanței, *Baltagul* evocă o lume de dimensiuni mioritice, cu adînci semnificații în scara istorică. Această lume descinde din mit și legendă căci viața oamenilor pare să curgă pe aceleași făgașuri de la începutul lumii. Aici oierii se orientează după anotimpuri și după rotirea astrelor. Primăvara începe ceremonialul ducerii turmelor la munte pentru pășune și toamna are loc cel de întoarcere „la iernatic”. Iarna este anotimpul descătușărilor și al petrecerilor. Cîrciumile sînt pline, cumetriile și nunțile se întîlnesc la tot pasul. Muntenii, oierii, își descarcă în aceste momente prinosul de dragoste de viață și de dragoste de libertate.

Acțiunea romanului este simplă:

Vitoria Lipan, soție de oier din munții Tarcăului, considerînd că soțul ei, Nechifor Lipan, plecat la Dorna să cumpere și să vîndă oi, nu s-a mai întors, depășind limitele de timp peste orice așteptări și presimțind că i s-a întîmplat ceva rău, se hotărăște să plece în căutarea lui, împreună cu fiul ei, Gheorghită.

Vitoria reface, cu agerime și spontaneitate, întregul itinerar parcurs de Nechifor. Pornind de la Dorna și mergînd, din han în han, pe urmele turmelor, asemenea unui specialist în criminologie, ea izbutește să adune date, să confrunte deductiv faptele și întîmplările ca să ajungă ulterior la concluzii definitive și irevocabile, identificîndu-i pe cei doi criminali: Calistrat Bogza și Ilie Cuțui și descoperind într-o rîpă, dintre Suha și Sabasa, oșemintele soțului.

Vitoria Lipan este tipul reprezentativ al femeii române de la munte, păstrătoare neabătută a tradițiilor și obiceiurilor pămîntului, însuflețită de dragoste pentru adevăr și dreptate. Ea surprinde prin abilitate și inteligență. Este capabilă să ia pe umerii săi o povară de care autoritățile par a fi depășite și, în scurt timp, să-i pună pe criminali în derută, în situația de a se autodemasca. Întrebările formulate și adresate cu atîta tîlc, cu atîta răbdare și stăpînire de sine de către Vitoria, la praznic, principalului vinovat, Calistrat Bogza, au darul de a-i provoca acestuia un adevărat șoc psihologic: „Bogza, simțindu-se privit, bău pe nerăsuflăte un pahar de vin, și încă unul. După aceea, fără să știe cum, luă deodată o hotărîre năpraznică. Muierea-i muiere și bărbatu-i bărbat. El era un bărbat, de care încă nu-și bătuse joc nimeni în viața lui.

-Dă baltagul, vorbi el, încă stăpînit, întinzînd mîna îndărăt către Gheorghiță.

-Mai stai puținel, îl opri femeia, ca să încheiem praznicul după cuviință. Ce te uiți, Gheorghiță, așa la baltag? întrebă ea după aceea, rîzînd; este scris ceva pe el?

-Ascultă femeie - mormăi cu minie Bogza - de ce tot mă fierbi și mă înțepi atît? Ai ceva de spus; spune!

-Nu te supăra domnu Calistrat, eu întreb pe băiat dacă nu cetește ceva pe baltag.

-Destul! răcni gospodarul bătînd cu pumnul în masă și înălțîndu-se de la locul lui.

Tacimurile se învălmășiră, meșenii se ridicară spăriați. Ceea ce făcea nu era bine, căci era la un praznic. Bogza avea întrucînta dreptate.

-Destul! răcnea omul, destul!

Glasul îi răguși dintr-o dată.

-Destul! Pentru o faptă, este numai o plată. Chiar dacă aș fi eu, mi-oi primi osînda de la cine se cuvine. Dar nu sînt eu. Ce ai cu mine?

-Eu? n-am nimic! se apără munteanca, uimită mai presus de orice de o întrebare ca aceea.

-Cum n-ai? mugi Calistrat, împrăștiind cu dosul mîinilor talgerele și paharele. Dar cu cine vorbești tu așa, muiere? Dar ce? Ai trăit cu mine, ca să ai asupra mea vrun drept?

-Gheorghiță - vorbi cu mirare femeia - mi se pare că pe baltag e scris sînge și acesta-i omul care a lovit pe tată-tău.“

Din tradiție și datini se întemeiază condiția morală a oamenilor. Vitoria Lipan este un apărător neștirbit al legilor nescrise și al obiceiurilor pămîntului. Ea se comportă cu cinste și demnitate chiar și în clipa cînd îl are în față pe ucigașul soțului, poruncind lui Gheorghiță să lovească, nu pentru a ucide, ci pentru a asigura liniștea celui mort care, după rînduială, își aștepta răzbunarea. Pe ucigași îi dă pe mîna legii, iar ea se întoarce hotărîtă să ducă singură mai departe ceea ce înfăptuise alături de Nechifor Lipan, să păstreze neîntinate și nezdruccinate datinile și obiceiurile moștenite din străbuni, după cum Vitoria îi mărturisește lui Gheorghiță: „....Apoi ne ducem dincolo de Jijia ca să vorbim cu baciul Alexa și să ne alcătuim cu el pentru întoarcerea oilor către munți, unde avem tocmită pășunile de vară. La patruzeci de zile vom fi aici și vom ruga pe domnu Toma și pe părintele să ne-ajute a împlini datina de patruzeci de zile. Atuncea vom face praznic mai bun, cu carne de miel de la turma cea nouă. Om aduce atuncea de la mănăstirea Văratecului și pe soru-ta Minodora, ca să cunoască mormîntul. Ș-apoi după aceea ne vom întoarce iar la Măgura, ca să luăm de coadă toate cîte am lăsat. Iar pe soră-ta să știi că nici cu-n chip nu mă pot învoi s-o dau după feciorul acela nalt și cu nasul mare al dascăliței lui Topor.“

FRAȚII JDERI

Trilogia „Frații Jderi” este un roman fluviu, monumental, o evocare epopeică a Moldovei sub conducerea lui Ștefan cel Mare.

Primul volum, *Ucenicia lui Ionuț*, este axat pe formarea oamenilor mării sale, a acelor viteji în stare să apere țara în orice împrejurare. În centrul acțiunii se află Ionuț, jderul cel mic, însărcinat de domnitor să-l slujească pe Alexandru, fiul său cel mai mare. El se remarcă prin temeritate, fiind gata în orice clipă să întreprindă orice acțiune, sfidând orice pericol.

În peregrinările prin Țara de sus, fiul domnitorului se îndrăgostește de domnița Nasta, care, între timp, este luată în robie de tătari. Ionuț pleacă în căutarea ei, hotărât s-o readucă în țară. Află în cele din urmă, că, în disperare, jupinița s-a aruncat în mare ca să scape de robie.

Ni se întâlnează și alte personaje devotate trup și suflet domniei, cum sînt feciorii starostelui vînătorilor, Onofrei și Samoilă, voînici care izbesc în dușmani cu proșapurile și drugii de la căruța mai cu spor decît cu armele.

Conducerea lui Ștefan cel Mare este o adevărată binefacere pentru țară. Cîrmuind cu pricepere și strășnicie, Ștefan a asigurat nu numai belșugul ci și ordinea și siguranța pe drumurile țării. Vodă însuși îi iubește și-i apreciază pe voînici și în ei își pune nădejdea pentru războaiele de neaînmare plănuite.

În al doilea volum, *Izvorul Alb*, accentul cade pe pregătirile făcute, cu chibzuință, de domnitor din timp de pace pentru întîmpinarea primejdiilor care pîneau țara.

Caracterul aventuros se mai regăsește și aici. Cînd jupinița Marușca, fiica naturală a domnitorului, este furată și dusă în Polonia de un boier, jderii, știind că aceasta era iubită de fratele lor, comisul Simion, se hotărăsc să întreprindă o acțiune fulger pentru descoperirea și readucerea ei în țară.

Travestiți în negustori de vite, ei ajung în Polonia salvînd-o pe jupinița, după care asistăm la căsătoria celor doi, moment de evocare a ceremonialului tradițional al nunții, ca etapă decisivă și definitivă în viața oamenilor.

Ștefan însuși, aflat în epoca de glorie, se căsătorește cu o

descendentă din familiile împăraților bizantini, Maria de Mangop.

Cel de-al treilea volum, *Oamenii Măriei sale*, reflectă, în prim plan, marea bătălie de la Podul Înalt din 1475 încheiată cu zdrobitoarea biruință a lui Ștefan cel Mare, a Moldovei asupra turcilor năvălitori. Sprijinindu-se pe popor, domnitorul, strateg și oștean iscusit, a făcut posibilă o asemenea victorie, în fața unui dușman copleșitor ca număr și înzestrare tehnică. Oamenii Măriei sale s-au acoperit de glorie. Cei mai mulți dintre ei au rămas pe cîmpul de luptă, plătind izbînda cu tributul de sînge. Printre aceștia s-au aflat și comisul Manole Păr-Negru, tatăl jderilor, comisul Simion și starostele vînătorilor, Căliman.

De moartea vitejilor este lovit însuși domnitorul. El îi venerează cu pioșenie chiar pe cîmpul de luptă dar, conștient, de menirea sa și a țării sale, aici la porțile creștinătății, este hotărît să-și continue opera fără șovăire, să-și întărească țara și să lupte mai departe pentru neaînmare, pentru apărarea valorilor creștinătății.

Arta sadoveniană în evocarea epopeică a lui Ștefan cel Mare este unică sub aspectul concordanței dintre realitatea istorică și ficțiunea literară. Portretul viteazului și inegalabilului domnitor stă în paralel cu cel al cronicarului dar însuflețit și autentic în contextul vieții fremătătoare:

„Se vorbește prin sate despre Măria sa că-i om nu prea mare de stat, însă groaznic cînd își încruntă sprînceana. Iar cînd vine la o sîntă mănăstire, n-are de ce se uita groaznic... cînd vine la o sîntă mănăstire, măria sa trebuie să se uite blajin în jurul său. Vede ici un prunc, vede colo o nevastă. Al cui e pruncul acesta? A cui e nevasta asta?”

Un episod semnificativ pentru devotamentul și dragostea oamenilor Măriei sale îl constituie și momentul căderii bătrînului staroste Căliman, „străpuns de patru sulii.” Acesta nu regretă nimic, rămîne de granit și cu o singură năzuință: să se împlinească pentru el datina.

„Bătrînul fusese lovit de fier la grumaz și vărsase sînge din rana largă, dar tot mai sufla și a deschis ochii asupra feciorului său.

-Tu ești, Onofrei?

-Eu sînt, tătucă.

-Adă-ți aminte de cele rînduite.

-Da, tătucă, n-om mai avea în ce da orz cailor."

Din acest roman epopeic se degajă personalitatea monumentală a domnitorului ca vajnic păstrător și apărător al valorilor străbune, ca exponent al eroismului și al dragostei față de țară.

Reflectînd cu obiectivitate evenimentele dramatice din trecut, cruzimile și răbufnirile violente ale luptei pentru existență, Sadoveanu face, în același timp, elogiul vieții patriarhale, preamărind valorile perene ce au dăinuit de-a lungul timpului și au făcut să triumfe, totdeauna, binele și dreptatea.

BIBLIOGRAFIE:

Mihail Sadoveanu, *Baltagul*. Ed. Minerva. Buc., 1975

Mihail Sadoveanu, *Frații Jderi*. Ed. Minerva. Buc., 1976

LIVIU REBREANU (1885-1944)

(întemeietorul romanului monumental)

A publicat numeroase volume dintre care menționăm: *Frămîntări* (1912), *Golanii* (1916), *Răfuiala* (1919) - nuvele; *Ion* (1920), *Răscoala* (1932) - romane sociale; *Pădurea spînzuraților* (1922), *Adam și Eva* (1925), *Ciuleandra* (1927) - romane psihologice; *Plicul* (1923), *Apostolii* (1926) - piese de teatru.

ION

Romanul „Ion” este o realizare epocală prin construcția sa arhitectonică și valoarea estetică.

Ion, fiul lui Alexandru Pop-Glanetașu, unul dintre cei mai săraci tineri din satul Pripas, de lângă Armadia din cîmpia Transilvaniei, este rob de glasul pămîntului. Cu toate c-o iubea pe Florica, fiica văduvei lui Maxim Oprea, cea mai frumoasă fată din sat, el renunță la dragoste, în schimbul pămîntului și începe s-o curteze pe Ana, urîțica, dar bogata fiică a lui Vasile Băciu. Îl are ca adversar pe George Bulbuc, fiul celui alt bogătan din sat, pe care însă îl îndepărtează cu ușurință, fiindcă Ana îl preferă.

Conștient că Vasile Băciu n-o să i-o dea de bunăvoie pe Ana, întru-cît îl voia ca ginere pe George Bulbuc, Ion este hotărît să-l silească. Astfel, în scurt timp, după ce se convinge că Ana a rămas însărcinată, întrerupe brusc orice legătură cu ea, așteptînd cu nerăbdare deznodămîntul.

Atîta timp cît Vasile Băciu crede că transformările fiziologice ale Anei sînt urmare a relațiilor sale cu George Bulbuc, el nu se impacientează. După ce află că autorul este sărăntocul de Ion, se întoarce acasă și o stîlcește în bătaie pe „rapandulă”. Furia lui pare demențială, căci rămîne surd, atît la rugămințile Anei: „-Iartă-mă tată!... Nu mă omori, tată!”, cît și la intervențiile sătenilor în frunte ce învățătorul Herdelea.

În cele din urmă Ana este salvată de cărciumarul Avrum care, mai curajos, a sărit gardul și l-a domolit pe bătauș.

Sătenii se obișnuiesc însă cu bătăile și țipetele Anei care

răzbat aproape zilnic peste sat. Cel mai nepăsător pare să fie însă chiar Ion. Când Ghighi și Laura, fiicele învățătorului Herdelea, de mila Anei, interviu pe lângă el, le răspunde cu un zîmbet răutăcios:

„Lasă că bine-i face! Lasă s-o bată că i se cuvine.“

Datorită intervenției sătenilor, în frunte cu învățătorul Herdelea, conflictul dintre Ion și Vasile Baciuc pare să se amelioreze. Socrul consimte, în sfîrșit, să-i dea ginerelui o parte din zestre, dar numai după nuntă.

Ana care suferise și îndurase atît, „numai și numai pentru că l-a iubit pe Ion mai adînc decît orice pe lume“, trăiește acum momente de descătușare și fericire. Cîrînd, însă, va descoperi adevărata zădărnici a visurilor și speranțelor sale, înțelegînd, în sfîrșit, că Ion n-a iubit-o niciodată. Această amară revelație o va avea Ana în urma cîtorva întîmplări: nunta lui George Bulbuc cînd îl va surprinde pe Ion „cîu ochii înțîpiți ca niște lipitori în Florica“; după nunta lor, cînd Baciuc refuză să-i dea averea promisă și acum o stîlcește Ion în bătaie, ca altă dată tatăl său; apoi fiind gonită de Baciuc și încercînd să se întoarcă la Ion, acesta „scoțînd cuțitul din șerpar îi strigă: -Fugi, fleandură, fugi de aici că uite acu te trimit pe lumea cealaltă! Și să nu te mai prind prin ograda mea că te spintec!...Hoață!“

Calvarul Anei crește de-acum înainte. Hulită și brufțuită din toate părțile, ajunsă la disperare și deznădejde ea se spînzură.

Ion intră în panică, sugrumat de teama de a nu pierde pămînturile. Își pune toată nădejdea în Petrișor și, pîrîndu-i-se că mama sa, Zenobia, nu-l îngrijește cum trebuie, „îi pune mîna în păr și începe să-i care la pumni cu sete.“ Chiar și tatăl său, Glanetașu, ce sîrise în apărarea Zenobiei, primește în învălmășeală „cîteva ghionturi.“

Cu toate aceste impedimente, Ion va avea și va cunoaște satisfacția deplină, după moartea copilului, cînd află că tatăl devine, de drept, moștenitorul fiului. Acum în sufletul lui se produce o răsturnare spectaculoasă. Patima pentru pămînt se stinge și izbucnește cea a dragostei. Cum altă dată se zbatuse să-i smulgă lui Vasile Baciuc pămînturile, așa năzuia de-acum să i-o smulgă lui George

pe Florica: „- Să știu bine că fac moarte de om și tot a mea ai să fii!“ îi declară el, fără șovăire.

Deznodămîntul este tragic, căci, într-adevăr, moarte de om s-a făcut dar Ion a fost cel care a căzut sub loviturile de sapă ale lui George.

Medicul legist, sosit la fața locului, exclamă cu indiferență și profesionalism: „A fost un om de oțel. Putea să trăiască o sută de ani.“

Artă prozatorului se impune. Dacă Ion, mînat de setea oarbă pentru pămînt, folosește *disimularea*, ca reflex primar al instinctului de violență, prefăcîndu-se îndrăgostit de Ana ca să poată acapara pămînturile socrului, învățătorul Herdelea și preotul Belciug folosesc *disimularea* cu un anumit grad de rafinament. Învățătorul, dependent, în fond, de autoritățile ungare, este silit adesea să se umilească, să renunțe la multe din preceptele sale de viață, arborate, uneori, cu emfază. Așa se explică faptul că pensionarea sa din oficiu este declarată, cu dezinvoltură, un act pentru merite deosebite; căsătoria Laurei cu George Pinte - o situație, de compromis, acceptată mai ales din considerente materiale - este proclamată ca un mare noroc pentru Laura, iar înfrîngerea lui Titu, în ciocnirea cu viața, socotită un adevărat succes. *Disimulînd*, în postura de părinte spiritual, preotul Belciug, profită de nepriceperea și naivitatea lui Vasile Baciuc și a lui Ion, determinîndu-i să lase în scris toată averea lor, după moarte, bisericii.

Aspecte ale *disimulării* descoperim aproape în toate zonele vieții sociale: în lupta pentru ocuparea unui loc în Dietă, în comportarea unor tinere fete și a familiilor, ce rîvnesc realizarea unor partide cît mai bune, în manifestările cîrciumarului Avrum și în cele ale Rozei Lang.

Rebreanu stăpînește cu măiestrie mijloacele de realizare artistică, folosind cele mai adecvate cuvinte și expresii pentru a ajunge în forma care să „exprime exact“ o realitate imaginată:

„La marginea satului (Pripas) te întîmpină din stînga o cruce strîmbă pe care e răstignit un Hristos cu fața spălăcită de ploii și cu o cunună de foi veștede agățată de picior. Suflă o adiere ușoară și Hristos își tremură jalnic trupul de tinichea ruginită pe

lemnul mâncat de carii și înnegrit de vremuri.“

Prin acest succint fragment, tăiat în culori sumbre și prin intermediul unor epite: cruce *strîmbă*; față *spălăcită*; foi *vestede*; tinichea *ruginită*; este sugerată cu sobrietate imaginea dezolantă a satului.

Forța expresivă a frazelor, luate chiar separat, asigură puternica respirație epică a romanului.

PĂDUREA SPÎNZURAȚILOR

Primul roman psihologic din literatura noastră este inspirat dintr-o întâmplare reală. Emil Rebreanu, fratele scriitorului, a fost spînzurat în primul război mondial, de armata austro-ungară, pentru tentativa de dezertare la români.

Romanul este precedat ca tematică de nuvelele: *Hora morții*; *Catastrofa*; *Ițig Ștrul Dezertorul*.

Apostol Bologa, un tînăr din Parva, de lingă Năsăud, însuflețit de avînturi romantice, se înrolează voluntar pe front, în timpul primului război mondial, pentru a-i dovedi logodnicei sale, Marta, că și el este capabil să rivalizeze cu ulanii maghiari, după care aleasa inimii sale se dădea în vînt.

Pe frontul din Galiția, el se acoperă de bravură, fiind decorat și avansat la gradul de locotenent. Este cooptat apoi la Curtea marțială, unde îl condamnă, cu toată convingerea, la moarte, prin spînzurătoare, pe sublocotenentul ceh, Svoboda.

După execuție, află de la noul comandant de companie, căpitanul Klapka, motivele pentru care Svoboda încercase să dezerteze. Din acest moment începe să aibă mustrări de conștiință. Încercarea de a găsi noi argumente și justificări îi sporește neliniștea și obsesia vinovăției devine chinuitoare.

Aflînd apoi că regimentul său va fi trimis pe frontul românesc, se hotărăște să dezerteze, este însă rănit și internat în spital. Îndrăgostit de unguroaica Ilona, fiica groparului Vidor, în casa căruia este încartiruit, Bologa rupe, în timpul concediului de convalescență, logodna cu Marta.

La scurt timp după reîntoarcerea la unitate, este chemat din nou

la Curtea marțială. Acum urma să fie judecați niște țărani, considerați spioni fiindcă se duceau să-și muncească ogoarele, peste liniile interzise convențional de armata austro-ungară. Bologa nu mai poate suporta gîndul de a fi complice la condamnarea unor oameni nevinovați și se hotărăște să dezerteze. Este prins, condamnat și spînzurat.

Analiza psihologică este realizată cu desăvîrșită artă, conturîndu-se veridic trăirile și mișcările sufletești ale personajului. Starea de incertitudine, care pune stăpînire pe Bologa, se accentuează cu fiecare încercare de a găsi noi argumente pentru a proba vinovăția lui Svoboda și, implicit, pentru justificarea hotărîrii sale. Susținînd că Svoboda „n-a vrut să răspundă la întrebările președintelui“ și că i-a privit pe toți „sfidător pe rînd, cu un fel de dispreț falnic“...că „sentința de moarte a primit-o zîmbitor cu niște ochi“...dovedește imposibilitatea disculpării, căci nu pentru asemenea atitudine poate fi condamnat un om. Conștiința lui Bologa intră în derută din clipa cînd își dă seama, deduce, din spusele lui Klapka, adevărul: că a condamnat un om nevinovat.

Expresivitatea stilistică este accentuată adesea de plasarea epitetelor și comparațiilor care dau forță și coloratură distinctă:

„Sub cerul cenușiu de toamnă, ca un clopot uriaș de sticlă aburită spînzurătoarea nouă și sfidătoare, înfiptă la marginea satului, întindea brațul cu ștreangul spre cîmpia neagră, întepată ici, colo, cu arbori arămii.“

Comparația: „ca un clopot uriaș de sticlă aburită...“ și epitele: *cenușiu*; *uriaz*; *aburită*; *sfidătoare*; *înfiptă* dau fragmentului o puternică notă de obiectivitate.

În întregul său, romanul este și un protest împotriva războiului, a alterării spiritului uman, căci a ucide fără discernămint, numai din dorința de a stăpîni, nu înseamnă altceva decît o formă de abdicare de la entitatea umană.

RĂSCOALA

Romanul este, într-un anumit plan, o continuare a lui „Ion”. Prin personajul Titu Herdelea, care pleacă la București în dorința de a-și valorifica talentul literar, să nu uităm că la trecerea graniței, preotul Belciug îi ura: „Să ajungi cât Coșbuc de mare!” vom pătrunde, treptat, în cele mai diverse medii social-politice din țară. Intrînd în contact cu deputatul Gogu Ionescu, fratele Nadinei Iuga și cumnatul Laurei Pinte, Titu Herdelea îl va cunoaște pe tînărul Grigore Iuga, boier cu vederi liberale și va vizita moșia tatălui său, Miron Iuga, din Amara, jud. Argeș - centrul tuturor evenimentelor. Aici, Titu află că pămînturile țăranilor „nu prea sînt”. Cum era și firesc, în aceste împrejurări, îl cunoaște și pe bătrînul boier Miron Iuga, de pronunțată concepție conservatoare, boier ce se bucură de prestigiu în fața țăranilor, mai ales fiindcă nu accepta moda, larg răspîdită, de administrare a moșiilor prin intermediul arendașilor.

Duhul răscoalei pătrunde pe nesimțite, în sat, purtat și transmis, într-un climat misterios, de niște călăreți pe cai albi. Peste tot se afirmă că aceștia erau trimișii regelui cu poruncă pentru țărani să porceadă la împărțirea moșiilor boierești și, pretinzînd că, din acest motiv, el se află sechestrat.

În această atmosferă de îndemnuri nedefinite și de incertitudine, focurile răscoalei se întind cuprinzînd treptat întreaga țară. Sînt pîrjolite și localitățile învecinate cu Amara, unde arendașii, caracterizați de rapacitate, ca Rogojinaru și Platamonu, sînt alungați cu furie de țărani. Amara rămîne însă ca o cetate inespugnabilă în mijlocul pîrjolului. Țăranii de aici nu au cutezanța să-l înfrunte pe Miron Iuga. Atmosfera este însă apăsătoare și nemulțumirile sporesc treptat: sătenii se agită împotriva arestării nedrepte a învățătorului Dragoș; pentru că Nadina Iuga intenționa să-și vîndă moșia *Babaroaga*, ocolindu-i tocmai pe ei; Chirilă Păun năzuiește să se răzbune pe Aristide, odrasla arendașului Platamonu, care i-a necinstit fiica; Ignat Cercel se revoltă împotriva receptorului ce-i luase porcul pentru neplata dărilor.

Sînt și unele semne și manifestări, un adevărat preludiu al furtunii:

Cînd Trifon Guju bate coasa, într-un moment nepotrivit, Leonte

Orbișor îl întreabă „fără mirare”, din uliță:

„- Bați coasa, Trifoane, ori?... ”

- O bat să fie bătută! zise Trifon fără să ridice capul.

- Mi se pare că vrei să cosești înainte de-a semăna?

- Apoi dacă trebuie?...De!”

Frazele devin tot mai încărcate de sens. Pornind de la întîmplări izolate, individuale, sînt sugerate efectele prevestitoare ale exploziei.

Într-o dispută cu propriile sale animale de muncă, Marin Stan își descarcă astfel obida:

„- Fir-ați ai dracului de zăpăciți, unde vă duceți?... Hooo’...Ho! Ia seama că am să-ți dau bătaie!...Hoo!...Ce, nu ți-e bine? Te-ai boierit, ai?...Apoi stai, că-ți dau eu!

Îl plesni cu codriștea biciului peste bot, întîi pe unul, apoi pe celălalt, scrișnind:

- Să nu fii boier, că te-a luat dracul!”

Pînă în cele din urmă, de teama de a nu rămîne fără pămînt, fiind singurii din țară care n-au împlinit porunca regelui, țăranii din Amara se hotărăsc să se înfățișeze boierului Miron Iuga și să-i aducă toate acestea la cunoștință.

Bătrînul boier Miron Iuga, era el însuși surprins că țăranii „au ajuns să dărmă toate zăgazarile autorității și, dintr-un sat organizat, să se transforme într-o turmă inconștientă, trasă și împinsă de pofte primitive după bătaia vînturilor.”

Respectul, de care se bucura el în fața tuturor țăranilor, transpare din comportarea mulțimii. Aceasta „se îmbulzea și se ferea să nu calce pe marginile cu firicele de iarbă. Ici, colo cîte un glas dojenea:

- Ferește, măi creștine, nu strica iarba, că-i păcat de muncă!”

În confruntarea directă dintre bătrînul boier și țărani, echilibrul se năruie brusc, la cea mai firavă inadvertență, atunci cînd unul dintre țărani, Trifon Guju se încumetă să-l înfrunte pe boier, încălcînd conveniențele și ripostînd cu obraznicie:

„- Cucoane, s-au dus vremurile alea... Mata n-ai auzit porunca lui Vodă, ori nu vrei s-o ascuți?... ”

Deznodământul înfruntării este tragic. El dovedește însă marea forță imagistică a autorului în surprinderea pe viu a manifestărilor. Astfel, în vârtejul incontestabil al evenimentelor, după ce boierul își descarcă pușca în Trifon Guju, o bătă „cît un pumn de copil“ îl izbește în cap cu atîta sete, că „se auzi împrejur un pîrîit.“

„- Cum îndrăznești, hoțule, să ridi...! Începu Miron fără să mai poată sfîrși“, apoi „se prăbuși cu fața-n jos, scormonind pămîntul și mirosindu-i mai lacom ca totdeauna aroma dulce-amară, pentru ultima oară. Nimeni nu se mai sinchisea de dînsul. Țăranii, îmbrîncindu-se fără odihnă, treceau peste trupul lui, îl călcau în picioare, apăsîndu-l și frămîntîndu-l cu pămîntul în care își înfipsea din viață toate rădăcinile.“

Arhitectonica de ansamblu a romanului este desăvîrșită. Constatăm că fenomenul răscoalei este evocat într-o structură fictivă inedită, neatinsă, pînă în prezent, sub raport estetic și tehnic. Represiunea însăși se află sudată în nucleul narativ, evidențiindu-se veridic panica celor ce se aflau la conducerea grupelor de șoc: prefectul Baloleanu sau maiorul Tănăsescu. Acesta din urmă manifestîndu-se precipitat înainte de orice contact cu răsculații:

„- Trompet! De ce nu suni ticălosule?...Sună mereu trompet, să audă și domnul prefect că aici nu mai e politică!...Hoții vreu să ne bea sîngele, onorate domnule prefect!“

Cu aceeași artă și obiectivitate este evocată și panica din rîndurile răsculaților:

„Țăranii fugeau mîncînd pămîntul, îmbulzindu-se, strivindu-se, urlînd (...) ... în aceeași fugă dezmătată, spre un adăpost împotriva morții care le țiuise tuturor în urechi...“

Se știe că G. Călinescu a emis cea mai semnificativă metaforă cu privire la arta narativă a lui Liviu Rebreanu, arătînd că „frazele, considerate singure, sînt incolore ca apa de mare ținută în palmă, cîteva sute de pagini au tonalitatea neagră-verde și urletul mării.“

Fără să minimalizăm această superbă apreciere, ținem să subliniem că forța expresivă a frazei lui Rebreanu este evidentă.

Astfel nu numai pe spații mai largi se simte pulsația epică și dramatismul trăirii personajelor, ci și în cadrul unităților mai restrînse. În disputa acerbă dintre Ignat Cercel și muiera sa, propozițiile, frazele au parcă, o încărcătură magnetică:

„- Măi muiera dracului, dar cum era să aduc eu cogemite porcul? În spate?... Că doar porcul nu merge ca omul sau ca boul, să-l mîi dinapoi!“

După ce izbutește să care acasă tot ce a putut, din hambarele și grajdurile boierești, se ițește falnic către muieră-sa:

„- Porumb ai, porci țe-am adus, dar să nu mai cîrțești acum, că să știi că mă pun cu parul pe spinarea ta, fire-ai să fii a dracului de muieră!“

La aceeași cotă a expresivității stilistice se găsesc, în general, propozițiile și frazele lui Liviu Rebreanu, avînd însă, de cele mai multe ori, o puternică rezonanță pentru definirea unei componente de ordin general. Un exemplu revelator îl întîlnim în scurtul dialog dintre Titu Herdelea și primarul Pravilă, cînd cel dintîi, întrebă cu o urmă de nedumerire:

„- Dar revoluția asta ce-a fost primarul? Cum v-a venit să faceți atîtea nelegiuiri, atîtea stricăciuni și răutate?“

- De, domnule, s-au iuțit oamenii și au păcătuit fără dreptate! răspunse Pravilă amărît. Dar nici așa cum s-au întors lucrurile parcă nu-i cu dreptate! Că prostimea-i prostime și nu-i mirare să greșească, boierii însă sînt înțelepți și...“

Pe lîngă tematică, stilul operelor lui Rebreanu, deși pare de o desăvîrșită simplitate, este de o nebănuită complexitate, ceea ce explică, de fapt, caracterul de monumentalitate al acestor romane.

BIBLIOGRAFIE:

Liviu Rebreanu, *Ion și Răscoala*, Ed. Minerva, Buc., 1977.
Liviu Rebreanu, *Pădurea spînzuraților*, Ed. Eminescu, Buc., 1983.

IDEEA DE ABSOLUT ÎN OPERA LUI CAMIL PETRESCU (1894-1957)

În parte, primul său roman își are esența în propria experiență trăită de autor pe front, în timpul primului război mondial. Acesta se compune din două părți: un *roman erotic*, în partea I, iar în cea de a II-a, un *jurnal de război*: „ULTIMA NOAPTE DE DRAGOSTE, ÎNȚIIA NOAPTE DE RĂZBOI.”

Tinărul student Ștefan Gheorghidiu, aflat la vârsta luminoaselor idealuri, aspiră spre absolutul în dragoste și în scurt timp, se va căsători cu cea mai frumoasă dintre colegele sale, Ela, convins că ea întruchipează întru-totul idealul femeii desăvârșite. În doi ani de studenție și de sărăcie, tinerii căsătoriți se simt fericiți împreună. Pe neașteptate însă, Ștefan Gheorghidiu primește o uriașă moștenire. Din acest moment, echilibrul căsniciei lor se spulberă. Ela se avîntă cu frenezie în viața mondenă, frecventînd cu pasiune oricare dintre formele de distracție și arătîndu-se brusc atrasă de elegantul dansator Grigoriade.

Subita transformare a Elei îl surprinde pe Gheorghidiu. În sufletul lui încolțește gelozia și, de acum, va pendula chinuitor între sentimentul de certitudine și incertitudine, va trăi veșnic cu speranța că o probă certă despre vinovăția soției sale îi va aduce liniștea. Paradoxal însă, el ajunge la dovezi „certe”, atît despre vinovăția, cît și despre nevinovăția Elei. În această stare se afla și în seara zilei cînd trebuia să plece pe front. Toate resorturile structurii sale se încrîncenau să descopere adevărul.

Constatăm astfel că romanul se structurează pe o idee, pe observația vieții interioare a personajului.

Ajuns pe front, autorul consemnează realitatea prin ceea ce ține de *frică*, *panică*, *debandadă* și *disperare* în fața morții, asemenea lui Stendhal în „La chartreuse de Parme”: „Mă grăbesc spre magazia de armament să număr cartușele, dar e de prisos căci debandada e din cale afară de mare. Impresia asta de improvizat îmi dă o neliniște de panică.”

Imaginea de infern a războiului este surprinsă cu realism și

obiectivitate, atît vizual, cît și acustic: „...urechea înnebunită a oamenilor nu aude urletul obuzelor”, „vîjiitura nepămînteană decît aproape, odată cu prima explozie, cea fuzantă la trei metri de pămînt - după care vine scurt, dar deosebit, a doua catastrofă, care ridică în văzduh o trîmbă de humă și fum gros ca o fîntînă arteziană neagră.” (capitolul: „Ne-a acoperit pămîntul lui Dumnezeu”).

Războiul la care Gheorghidiu participă din motive etice, are efecte purificatoare asupra conștiinței sale. El constată că suferința sa din gelozie este derizorie pe lîngă tragedia celor de pe cîmpul de luptă. „Bucuriile și minciunile (soției și amantului) sînt puerile față de oamenii aceștia, dintre care unii vor muri peste zece, cincisprezece minute, alții mîine, poimîine, săptămîna viitoare.”

Din război, Gheorghidiu iese cu altă forță morală. Acum are tăria să depășească evenimentele și starea de ambiguitate: „... Și totuși îmi trece prin minte, 'ca un nor de întrebare... Dar dacă nu e adevărat că mă înșeală?”

El poate acum să renunțe la tot trecutul, și să-i acorde Elei libertatea.

Sub raport stilistic romanul se remarcă prin concizia și limpezimea exprimării, prin ineditul și obiectivitatea amănuntului.

Camil Petrescu, de altfel, este adeptul stilului „anticalofil.” El consideră că „*proprietatea termenilor*” este cea mai de seamă virtute stilistică.

În acest sens, dezlănțuirea oarbă, apocaliptică de pe front este sugerată prin cîteva comparații care au proprietatea de a reface fictiv imaginea peisagistă a dezastrului: Obuzele „ridică în văzduh o trîmbă de humă și de fum gros ca o *fîntînă arteziană neagră*”, iar „Exploziile, ca *prăbușiri de locomotive înroșite una într-alta*.”

În cel de-al doilea roman, **PATUL LUI PROCUST**, realizat printr-un procedeu narativ, derivat din Proust, Camil Petrescu dă naștere unei opere ca efect al „memoriei involuntare.”

Structura acestui roman este compusă din: trei scrisori ale doamnei T. către autor, jurnalul lui Fred Vasilescu în care se includ și scrisorile lui Ladima adresate Emiliei, un epilog tot al acestuia, precum și un alt epilog și notele de la subsol ce aparțin autorului.

Aviatorul Fred Vasilescu dă întâmplător peste aceste scrisori în budoarul Eugeniei, actriță de mîna a doua și prostituată, iubita poetului și ziaristului Ladima.

În timp ce scrisorile sînt citite de cei doi: Fred Vasilescu și Emilia, se conturează o realitate, un univers existențial și cîteva personaje distinct conturate. Poetul și ziaristul George Demetru-Ladima, însuflețit de ideea de dreptate absolută, victimă a propriei sale intransigențe morale (se sinucide cînd constată că idealul său de dreptate absolută s-a spulberat) este văzut într-o divergență de opinii, în raport cu nivelul și ținuta etică a comentatorilor. Emilia, cocota, de pildă, îl vede ca pe un bărbat fără șarm, „cam aiurea”; Nae Gheorghidiu și Tănase Vasilescu, potențați corupți, ca pe un „om de paie”. Unii îl consideră „poet de geniu” iar alții „dobitoc”. Fred Vasilescu, circumspect și obiectiv, nu poate trece peste amănuntul că Ladima era, într-un anume sens, demodat dar, cu certitudine, o personalitate.

Semnificația, cu trimitere la cele patru personaje: Ladima, Emilia, Fred Vasilescu și doamna T., derivă din sensul mitului în care se spune că, în Atica, se află coliba unui tînăr ce-i găzduia pe călători dar îi scurta sau lungea pe măsura patului. În sens alegoric, cei ce nu sînt capabili să se adapteze unei relații, sîrșesc prin a fi înfrinți, ampuțați.

JOCUL IELELOR

Atît în roman, cît și în piesele de teatru, ideea de absolut este o temă cu arie generalizată la Camil Petrescu.

Gelu Ruscanu, un tînăr ziarist, aspiră ca și Ladima la ideea de dreptate absolută în societate. Conflictul cu el însuși, cu cei implicați în evenimente, într-un fel sau altul, capătă treptat, o încărcătură dramatică.

Ruscanu deține documente pentru a-l demasca pe ministrul Saru Sinești, dar constată că acțiunea lui, întemeiată pe înalte principii morale, nu este luată în considerație, cu același simț al probității, de toți cei implicați, într-o măsură sau alta. Personaj romantic prin aspirațiile sale nemărginite, Gelu Ruscanu exprimă, prin întraga sa conduită, o intransigență absolută. Nu-l poate clinti din hotărîrea

sa nici fierbințile rugăminți ale femeii iubite - Maria Sinești, nici faptul că, prin demersul respectiv urma să fie întinată și memoria tatălui său, căci culpa lui Sinești avusese ca substrat tocmai salvarea propriului său părinte. Cu toate acestea, Gelu Ruscanu nu are nici un fel de disponibilități pentru a înțelege esența faptelor, într-un anume fel, umană. El năzuiește numai spre certitudine, indiferent de aria fluctuantă a sentimentelor: „Fără certitudine nu există adevăr și nu există frumusețe pe lume.”

Cum e și firesc, un asemenea visător nu poate fi, pînă în cele din urmă, decît victima propriilor sale aspirații utopice, încît, moartea sa apare într-adevăr ca semnul superiorității sale unilaterale, al singurătății omului ce nu poate concepe compromisul, ca pe unul din sinusurile existenței.

În concluzie se poate susține că, în întraga sa operă Camil Petrescu introduce personajul problematizat, sfîșiat de contradicții, acaparat de aspirații absolute și, totdeauna, într-un impact ireconciliabil cu realitatea brută.

BIBLIOGRAFIE:

- Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, înflăcăta noapte de război*, Ed. Minerva, Buc., 1975.
Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, Ed., Minerva, Buc., 1982.
Camil Petrescu, *Jocul ielelor*, Ed., Minerva, Buc., 1973.

ROMANUL UNEI FAMILII HANDICAPATE

Hortensia Papadat Bengescu (1876-1955), realizează prin „CONCERT DIN MUZICA DE BACH” o cronică de familie, asemănătoare cu antecedenta „Viața la țară” a lui Duiliu Zamfirescu. Accentul cade însă pe latura psihologică și autoarea are în obiectiv cazuri particulare și personaje handicapate, situate la limita anormalității. Din aceste motive acțiunea este mai redusă, deși curge pe două planuri paralele, intersectându-se adesea.

În primul plan, Elena Drăgănescu, fiica moșierului Hallipa și soția unui bogat industriaș, nutrește ambiția organizării unui concert de răsunet cu concursul celebrului pianist Marcian pentru a epata întreaga elită bucureșteană. Din motive tot mai diferite, concertul se amână mereu, pînă cînd se va muta, fortuit, din saloanele doamnei Drăgănescu, în biserica Amzei, unde se va afla și catafalcul Siei, fiica lui Lică și a bunei Lina, rezultată din concubinaj lor de tinerețe și moartă în urma unui avort nereușit, victimă a psihopatului Rim sau a celor doi degenerați gemeni Hallipa.

În celălalt plan, asistăm la un scenariu inițiat de fainăreasa, Ada Razu, devenită soția prințului Maxențiu - bolnav de tuberculoză. Fascinată de ușuraticul Lică Trubadurul - rudă mai îndepărtată a Elenei - urmărește să-l seducă dar și să-l supună. Îl angajează pentru a îngriji caii de rasă ai prințului dar cu gânduri mult mai perverse. Sub raport psihologic, personajele sînt urmărite pe o axă variabilă, în impactul cu ele însele și cu celelalte, dezvăluindu-ne, de sub aparențe, adevărata lor identitate: Elena și-l face amant pe Marcian, în timp ce Coca-Aimă ia locul mamei sale, alături de doctorul Walter, iar Ada Razu nu ezită să-l introducă pe Lică în casă și, ulterior, după moartea prințului, să realizeze un nou mariaj cu el:

„Văzîndu-i așa de aproape, Maxențiu avu un imbold să ridice mîna și să lovească obrazul arămiu al femeii, obrazul proaspăt al haimanalei.

Rezemă atunci pe lemnul rece, lucios al biroului, o palmă fierbinte care parcă se lîpea, Lică se uita mereu la Maxențiu cu

ochii strînși, cel stîng mai mult. Nu-l sfida, dar își reamintea scena întîlnirii pe bulevard. Lui Maxențiu i se păru că Lică gîndește:

„Iată-mă! Eu sînt loțșitorul, amantul, și vin să mă așez confortabil în culcușul tău de cadavru viu, căruia îi vom face în curînd un sicriu.”

„Cine e nemernicul ăsta și ce voiți aici?” spuse în minte cu glas violent, Adei.

- Ce dorești, Ada? articulă cît mai moale ca să nu se zdruncine.

Ada făcu scurt prezentarea.

- Îmi pare bine, domnule! zise Maxențiu cu precauțiune, întinzîndu-i o mînă transparentă.

„E dus pe copcă!” gîndea Lică.

Ada băgă de seamă ce rău arăta bărbat-său.

„Ce Dumnezeu are!” se întrebă.

Dar n-avea timp de pierdut. Profită chiar de acea indispoziție și spuse dintr-o dată tot ce avea de spus, cu glasul ei strident, în fraze scurte și repezi, ce se primeau una într-alta ca inelele de oțel și făceau un lanț ce gîtuia pe Maxențiu.

Minciunile, nepregătite dinainte și pe care nu se sfia să le improvizeze în fața lui Lică, se succedau precis. Lică le primea din treacăt cu îndeminare pentru a fi puse la punct și admira ca un cunoscător talentul cuconiței.

Sondajele psihologice sînt realizate cu profunzime din două direcții convergente, așa cum se poate observa din fragmentul citat. De cele mai multe ori personajul pare a fi dedublat, căci una gîndește și alta afirmă:

„Cine e nemernicul ăsta și ce voiți aici?” spuse în minte, cu glas violent Maxențiu, cînd îl vede pe Lică alături de Ada și apoi, cu voce, întinzîndu-i mîna: - Îmi pare bine, domnule!”

Obiectivarea, ca și la Balzac, rezultă și din surprinderea cu acuratețe a tuturor inflexiunilor sufletești ale personajelor, ceea ce crează, în cele din urmă, o puternică impresie de trăire autentică, una din calitățile indispensabile, specifice romanului psihologic în general și artei narative caracteristice Hortensiei Papadat-Bengescu.

BIBLIOGRAFIE:

Hortensia Papadat-Bengescu, *Concert din muzică de Bach*, Ed. Albatros, Buc., 1975

GEORGE CĂLINESCU (1899-1965)

Personalitate complexă a culturii noastre: *poet, eseist, roman-cier, istoric literar*. Este autorul monumentalei opere: „Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent - 1941” și cel mai de seamă dintre exegeții lui M. Eminescu prin elaborarea unor lucrări esențiale: „Viața lui M. Eminescu - 1952” și „Opera lui M. Eminescu” - 1934-1936.

ENIGMA OTILIEI

(un roman în manieră balzaciană)

Romanul este o adevărată frescă a societății românești-bucureștene de la începutul secolului XX.

În centrul acțiunii se află o problemă cu multiple influențe și contradicții - moștenirea unui bătrîn foarte bogat, moș Costache Giurgiuveanu. Averea sa este urmărită cu nelinește și nerăbdare de Aglae Tulea - supranumită și *baba absolută*, sora bătrînului avar, care năzuia să-și căpătuiască astfel copiii. Apare însă un intrus, tînărul Stănică Rațiu, reprezentativ pentru tipul arivistului social. Diabolic și subtil în tot ceea ce întreprinde, Stănică Rațiu se însoară cu Olimpia, fiica Aglaei Tulea, cu scopul ascuns de a putea pătrunde în casa lui Giurgiuveanu.

Bătrînul avar amină de la o zi la alta înfierea fiicei sale naturale, Otilia Mărculescu, și se complăce în situația de a-l vedea pe moșierul Leonida Pascalopol în postura de al doilea tată, gata să susțină pecuniar toate capriciile Otiliei.

Cînd moș Costache se îmbolnăvește și Aglae simte că i se apropie sfîrșitul, ea organizează o pază strictă pentru ca, urmașul firesc al averii, Otilia, să nu poată sustrage nici un capăt de ață. Adversarul real și perfid nu este nici măcar bănuț, încît acesta, Stănică Rațiu, sub pretextul că aduce un doctor, pătrunde în casă și smulge de sub salteaua bolnavului sacul cu bani, provocîndu-i acestuia un șoc mortal de apoplexie.

Deznodămîntul este imprevizibil prin tumura și divergența evenimentelor, Otilia, deși îl iubește pe Felix, se căsătorește cu

Pascalopol și pleacă în străinătate. Stănică Rațiu divorțează de Olimpia și se lansează în politică.

Galeria tipologică este destul de largă dacă ținem seama de scara viciilor și patimilor ce-i pîndesc pe cei mai mulți dintre protagoniști.

În galeria acestor personaje, de esență și coloratură balzaciană, se impun cu precădere:

- Moș Costache Giurgiuveanu, va pierde, sub impulsul unui acut sentiment de avarie, ultima șansă de a-și dovedi fondul de generozitate, în năzuința sa unică de a-i lăsa fiicei sale naturale, Otilia, întreaga avere, prin intermediul prietenului Leonida Pascalopol - singurul dintre cei din jurul său în care avea încredere;

- Aglaea Tulea îl depășește pe moș Costache în zgîrcenie și rapacitate. Este primitivă și aproape instinctuală în manifestări. Ea nutrește o ură nemărginită împotriva Otiliei, considerînd-o ca principala piedică în acțiunea, în asaltul ei de a intra în posesia averii fratelui;

- Stănică Rațiu, un ipocrit, ce descinde, într-o anumită direcție, din recuzita lui Caragiale. Se individualizează, în scara arivistului social, fiindcă el nu urmărește altceva decît banii și ar fi în stare să facă orice pentru ei. Așa se explică uciderea cu sînge rece a bătrînului Giurgiuveanu în clipa cînd îi smulge sacul cu bani de sub saltea;

- Felix Sima, tipul intelectualului pasionat de profesiunea sa, dornic să se afirme;

- Moșierul Leonida Pascalopol, tipul omului rasat, distins, elegant și delicat, superior prin educație și simțul măsurii;

- Otilia Mărculescu, fiica naturală a lui Giurgiuveanu, frumoasă, sensibilă și inteligentă. Ea reprezintă eternul enigmatic feminin.

Construcția epică a romanului se impune, în primul rînd, prin confruntarea scenică a personajelor, prin relevarea cu un acut simț al obiectivității, a mișcărilor sufletești ale personajelor. Dinamica dialogului, în anumite etape, contribuie la dezvăluirea anticipativă a intenției personajelor:

„- Otilio, scumpo, fă-mi plăcerea, tu nu vezi ce e pe noi? ce,

tu crezi că noi nu știm ce e durerea? parcă pe noi nu ne doare că moș Costache a mu... vreau să zic e bolnav? Da'lasă, bun e Dumnezeu, s-o alege într-un fel. Vino la masă, întreamează-te!"

Din propoziția „s-o alege într-un fel” trebuie să înțelegem exact ceea ce nu poate afirma direct Stănică Rațiu și anume că, după părerea și dorința lui, nici nu putea încăpea vorbă despre însănătoșirea bătrînului.

La rîndu-i, Otilia are o reacție de antipatie organică față de un specimen ca Stănică Rațiu. Ea „făcu cu mîna un gest de apărare atît de sălbatic încît avocatul renunță la rolul de conducător al fetei și îndemnă pe Felix, nu fără ironie:

- Spune-i dumneata, domnule, fă-o să-nțeleagă, știu că v-aveți bine!"

Observația autorului cu privire la manifestările personajelor este totdeauna edificatoare și adesea, deosebit de succintă. Cînd Aglae Tulea, ca unică moștenitoare ce se considera, se decide să treacă la măsuri drastice de pază pentru a împiedica orice fel de sustrageri din partea Otiliei, autorul consemnează lapidar:

„Aglae luă o figură solemnă.

-Aici e casa fratelui meu și eu sînt unica lui soră. Nimic nu se mișcă aici în casă și nimeni nu s-atinge de nimic."

Roman de factură balzaciană, bine echilibrat compozițional, *Enigma Otiliei* se distinge prin suflul de adevăr și de viață pe care-l emană, situîndu-se în rîndul capodoperelor din literatura noastră.

BIBLIOGRAFIE:

G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, Ed. Minerva, Buc., 1976

NOPTILE CA MOTIV ÎN POEZIE

Poetul nopților, *Alexandru Macedonski* (1854-1920), inițiatorul curentului de la *Literatorul* și primul teoretician al simbolismului de la noi (vezi *Logica poeziei* (1880) și *Poezia viitorului* (1892), realizează o adevărată capodoperă în **NOAPTEA DE DECEMBRIE**, integrată în volumul *Flori sacre* din 1912.

Poezia își are sursa de inspirație într-o veche legendă orientală, pe care poetul o valorificase, anterior, în poemul în proză, intitulat: *Meka și Maka* (1890):

Un prinț arab primește de la tatăl său îndemnul testamentar de a nu se abate nicio dată de la drumul cel drept, ceea ce devine, în poezie, simbolul aspirației spre absolut, trăsătură specifică omului de geniu. Ca și în poem, în antiteză cu spiritul cutezător - reprezentat de prinț, apare cerșetorul - simbolul alegoric al muritorului de rînd, dispus la orice compromis în lupta pentru supraviețuire și amăgitoare fericire.

Ținta celor doi este cetatea sfîntă, dar strategia abordată îi situează, antitetic, la poli opuși. În timp ce prințul, aflat în fruntea unei caravane strălucitoare în aur și bogăție, sfidează imensa capcană a deșertului, pentru a nu se abate de la drumul cel drept: „Dar Meka e-n zarea de flăcări - departe -/ De ea o imensă pustie-l desparte/ Și pradă pustiei cîți oameni nu cad?/ Pustia e-o mare aprinsă de Soare,/ Nici cîntec de paseri, nici pomi, nici izvoare-/ Și dulce e viața în rozul Bagdad."

Cerșetorul, deși invitat, refuză să însoțească marelui alai al prințului cu toate că acesta „E tînăr, e farmec, e trăznet, e zeu” și apucă pe drumul cotit: „Și pleacă drumețul pe-un drum ce cotește-/ Pocit, șchiop și searbăd, abia se tîrăște/ Și drumu-ocoloște mai mult - tot mai mult,/ Dar mica potecă sub pomi șerpuiește,/ O tînără umbră de soare-l ferește."

Răpus de deșert, emirul are, în ultima clipă, viziunea Mekăi cerești - semn al cutezanței de a se dărui pînă la sacrificiul total idealului său absolut: „Ca gîndul aleargă spre alba-i nălucă,/ Spre poamele de-aur din visu-i ceresc..."

În contrast cu el, drumețul pocit își atinge ținta intrînd cu

adevărat pe porțile Mekăi pămîntești: „Și vede pe-o iazmă că-i trece sub poartă.../ Pe cînd șovăiește cămila ce-l poartă.../ Și-n Meka străbate drumetul pocit.“

Ca și în *Luceafărul* lui Eminescu, prințul este simbolul și proiecția alegorică a creatorului, a geniului din toate timpurile, supus unui destin dramatic, unor impedimente imprevizibile în drumul și în lupta sa pentru perfecțiune. El exprimă, după opinia lui Eugen Lovinescu, „tragedia idealului în veci neatins“, mereu în contratimp cu omul de rînd, adept al pasivității față de aspirațiile genului.

În contingență cu *Noaptea* lui Alfred de Musset, poezia lui Macedonski se individualizează totuși, noaptea în sine constituind doar motivul de exteriorizare a sentimentelor. În același timp, versul amfibrahic - dactilic asigură poeziei un ritm și o melodie distinctă.

Sub raport stilistic, versul lui Macedonski are o încărcătură imagistică și o armonie irepetabilă. Epitetul *trial* sau *plasticizant*, de exemplu, asigură, nu numai conturarea distinctă a detaliilor, ci și sporirea intensității imaginii: „*Pocit, schiop și searbăd*, abia se tîrăște“, în timp ce „o *tînără* umbră de soare-l ferește“, iar luna privește „cu ochi *oțelit*.“

În raport cu epitetul, *metafora* se distinge prin forța sa de pulsație comparativă: „Pustia e-o mare aprinsă de soare.“

Chiar și *repetiția* pare să aibă un efect de dinamită verbală: „E tînăr, e farmec, e trăznet, e zeu.“

Se poate observa că, sub pana inspirată a poetului, suferința, ca metodă și ca mijloc de completare a frumosului, capătă un înalt grad de abstractizare și impersonal.

În *Poema rondelurilor*, Macedonski ni se dezvăluie ca un poet al uimirii și extazului în fața frumuseții inefabile a naturii. Șlefuirea versului se face pînă la transformarea lui într-o adevărată bijuterie stilistică, odată cu introducerea unor noi motive în poezie:

„De-al soarelui jar cotropit/ Pămîntul, sub vrajă, rămîne/ Și orice femeii se fac zine,/ Cu suflet din flăcări răpit-/ Căldură de aur topit“. (Rondelul de aur)

BIBLIOGRAFIE:

Alexandru Macedonski, *Versuri*, Ed. Minerva, Buc., 1975.

SPECTACOLUL FLORAL

Dimitrie Anghel (1872-1914) publică poezia *ÎN GRĂDINĂ*, în volumul cu același titlu, în anul 1904.

Spre deosebire de poezii simboliste de la noi, sentimentul predominant al poetului are un unic motiv: starea de reverie provocată de farmecul inefabil al grădinii. Culoarea, sunetul și parfumul florilor au darul de a-l transpune pe poet într-un alt univers: „Miresme dulci de flori mă-mbată și mă alintă gînduri blînde.../ Ce iertător și blind ți-e gîndul, în preajma florilor plăpînde!/ Rîd în grădină flori de nalbă și alte flori de mîrgărint,/ De parcă-ar fi căzut pe straturi un stol de fluturi de argint.“

Dimitrie Anghel înalță un adevărat imn frumuseții, gingășiei și purității florale. În imperiul acestei lumi, al acestui spectacol de muzică abia ritmată, de melodii încîntătoare dar nedeslușite, poetul se simte purtat pe aripile visului. Toate senzațiile se produc sub infuzia potopului de culori și a miresmelor îmbătătoare, „norocul zilelor de vară.“

Deși realizată sub influența curentului simbolist, poezia păstrează, în mod vizibil, elemente specifice romantismului. Printre acestea se află și personificarea: „Rîd în grădină flori de nalbă și alte flori de mîrgărint.“

Imaginea de basm, sugerată de epitetul „stol de fluturi de argint“, amintește mai mult de fabulosul romantic ca și respirația optimistă a versului.

Operînd însă cu unele elemente din recuzita și tehnica simbolistă cum ar fi *sugestia*, poetul ajunge să recepteze pe cale *olfactivă* întregul spectacol floral emanat de grădină, adîncind astfel intensitatea sentimentului de trăire „aievea“ într-o lume miraculoasă unde culoarea, parfumul, puritatea, gingășia și muzica alcătuiesc un spectacol floral de dimensiuni inefabile. Prin aceste procedee, poezia „În grădină“ se înscrie totuși în sfera liricii simboliste.

BIBLIOGRAFIE:

Dimitrie Anghel, *Oglinda fermecată*, Ed. Minerva, Buc., 1983.

POEZIA EXPLORĂRILOR MARINE

Ion Minulescu (1881-1944), spre deosebire de alți simbolisti, se detașează printr-o accentuată notă de retorism care încintă și cucerește. În epocă, poezia lui Minulescu se bucura de un deosebit succes atunci când era recitată chiar de poet.

ROMANȚA CELOR TREI CORĂBII este realizată cu elemente ale recuzitei simboliste și altele preluate din *cabala*, în special numerele presupuse a avea o anumită semnificație, în cazul nostru: *trei*.

Fascinația necunoscutului, dorința de a străbate imensitatea oceanului planetar este motivul esențial al poeziei, încărcat, pe parcurs, cu diferite simboluri și semnificații. Repetarea versului, „Porniră cele trei corăbii“ are ca efect fixarea ideii că, pe calea apelor nemărginite, destinul corăbiilor stă, în orice clipă, sub semnul imprevizibilului:

„Porniră cele trei corăbii.../ Spre care țarm le-o duce vîntul?.../
Ce porturi tainice,/ Ascunse cercetătoarelor priviri,/ Le vor vedea
sosind mîinate de dorul tristei pribegiri?.../ Ce valuri nemiloase,
Mîine,/ Le vor deschide-n drum mormîntul?...“

Unda de mister, de melancolie și tristețe șochează prin evocarea celor trei mausoleuri - simboluri ale dispariției definitive. Interferența de simboluri, aglomerarea lor, ține, de altfel, de tehnica specifică acestui curent literar. Amintind de răstignirea lui Isus pe muntele Golgota - simbol al suferinței și, în paralel, cu simbolul idealului neîmplinit, reprezentat de albatrosul rănit, poetul sugerează, într-o imagine globală, atât frumusețea și atracția inefabilă a depărtărilor marine, cît și dramatismul ce-l rezervă, inerent, necunoscutul.

În afara succesiunii simbolurilor, poezia se impune și printr-o muzicalitate specifică, rezultată concomitent din sonoritatea rimelor și a repetițiilor:

„Porniră cele trei corăbii.../ Și-n urma lor rămase portul,/ Mai
trist ca muntele Golgota/ Însîngerat de-un asfințit,/ Și-n urma lor,
Pe cheiul umed,/Un singur albatros rănit/Mai stă de pază,/ Ca

Maria,/ Venită să-și vegheze mortul!...“

Pentru a intra în linia și cadența versului alb-modern, poetul folosește un procedeu simplu. Versurile inițiale de 18 și 17 silabe, dintr-o strofă cu rimă îmbrățișată, corespunzătoare schemei clasice, au fost convertite în zece unități, numai în funcție de cadența muzicală, cum se poate observa comparîndu-le:

„Porniră cele trei corăbii.. și-n urma lor rămase portul,
Mai trist ca muntele Golgota însîngerat de-un asfințit,
Și-n urma lor, pe cheiul umed, un singur albatros rănit
Mai stă de pază, ca Maria, venită să-și vegheze mortul!...“

BIBLIOGRAFIE:

Ion Minulescu, Romanțe pentru mai tirziu, E.D.P., Buc., 1969.

POEZIA ANOTIMPURILOR APOCALIPTICE

George Bacovia (1881-1957), se situează în fruntea poezilor noștri simbolști. Cu toate că și la el transpar influențe ale simbolismului francez: Baudelaire, Verlaine, Lafargue, originalitatea creației sale se impune cu distincție.

Poezia **PLUMB** este una dintre cele mai reprezentative pentru arta simbolistă bacoviană. Poetul operează cu elemente de determinare absolută. Pentru a sugera avatarurile izolării, alege ca simbol, în mod surprinzător, *cimitirul-moartea*. Uzînd apoi de o tehnică simplă - repetiția cuvîntului *plumb*, ca simbol al greutății veșnice a neantului, ne introduce într-un univers straniu: „Dormeau adînc sicriele de plumb/ Pe flori de plumb și funerar veșmînt -/ Stam singur în cavou și era vînt.../ Și scîrțiau coroanele de plumb.

Dormea întors amorul meu de plumb/ Pe flori de plumb, și-am început să-l strig -/ Stam singur lîngă mort...și era frig.../ Și-i atîrnau aripele de plumb.“

În numai două strofe de cîte patru catrene, cu rimă îmbrățișată și ritm dominant *iambic*, în alternanță cu *peonul* și *amfibrahul*, Bacovia izbutește să sugereze impactul dintre sentimentul nemărginit al iubirii și un adevăr absolut - moartea, unicul sens al destinului implacabil al ființei umane.

Muzicalitatea poeziei este adecvată conținutului. Tonul grav de elegie este dat de inflexiunile imprevizibile ale realității, surprinzătoare în încremenirea sa: „scîrțiau coroanele de plumb...“ „și era vînt... și era frig.“

Poezia **LACUSTRĂ** se remarcă, în primul rînd, prin densitatea și conglomerarea mai multor motive: *al nopții*, *al morții*, *al ploii*, *al golului*, *al nevrozei* și *al plînsului*.

Porînd de la un procedeu specific prozei fantastice, de trecere, printr-un rapt sau printr-un vis, într-o altă realitate, Bacovia invocă intrarea într-un alt spațiu și timp, din care el, ca om, pare să fie însă exclus; un spațiu sau anotimp apocaliptic: „Și parcă dorm pe scînduri ude,/ În spate mă izbește-un val -“.

Dimensiunile spațiului infinit, cele ale potopului de ape dezlănțuite sînt sugerate pe cale auditivă, căci, în acest nou univers, unde a fost propulsat poetul, sensibilitatea, simțurile sale au căpătat noi proporții. El are acum capacitatea să audă „materia plîngînd“.

Într-o împrejurare atît de vitregă, de dezlănțuire parcă ireversibilă a forțelor naturii, poetul simte primejdia morții, intrarea într-un „gol istoric“.

Simbolurile suferinței și ale înfrîngerii sînt elocvent conturate în contextul general de apăsare și claustrare exercitat de forțele incontrolabile ale naturii dezlănțuite, de invazia apelor ca element ce produce inevitabil dezagregarea: „De-atîtea nopți aud plouînd,/ Aud materia plîngînd.../ Sunt singur și mă duce-un gînd/ Spre locuințele lacustre/ Un gol istoric se întinde,/ Pe-aceleași vremuri mă găsesc.../ Și simt cum de atîta ploaie/ Piloții grei se prăbușesc.“

Sentimentul acut de întoarcere în timp, de însingurare, de dispariție în marea revărsare cosmică devine predominant: „Sunt singur și mă duce-un gînd/ Spre locuințele lacustre.“

Lirismul este marcat la Bacovia de o tristețe ucigătoare, indiferent de leit-motivul și imaginea-simbol, așa cum este cazul în *Plumb* și *Lacustră*. De altfel, prin această particularitate, se distinge întreaga geometrie și compoziție bacoviană.

Muzicalitatea interioară gravă, aproape solemnă, dată și de gerunziile: „plouînd“, „plîngînd“, „așteptînd“, face ca poezia „Lacustră“ să se situeze, în scara poeziei moderne, alături de acelea care au deschis, au defrișat drumuri noi în lirica noastră.

BIBLIOGRAFIE:

G.Bacovia, *Plumb*, Ed. Minerva, Buc., 1981.

CARTEA OLTULUI

de Geo Bogza

Este o monografie-artistică a legendarului rîu, *Oltul*. Călătoria sa neîntreruptă de la izvor și pînă la vărsarea în Dunăre este văzută de autor ca o adevărată metamorfoză în șapte trepte: *minerală*, cînd izvorăște din Hășmașul Mare; *vegetală*, pomirea spre miazăzi; *împlinirii totale*, străbateră Transilvaniei spre apus; *a mării istorii*, străpungerea Carpaților; *a liniștitului amurg*, traversarea cîmpiei și *întoarcerea în cosmos*, vărsarea în Dunăre.

Imaginea se impune prin metafore și epitete rare, neașteptate: „urias rug universal“; „poem simfonic al pămîntului“; „claviatură simfonică a plutelor“; „oceanul de munți“; „lumina rece a eternității“ ș.a.m.d.

Descrierile surprind de asemenea prin reliefaarea unor aspecte reale cu elemente de comparație de potențial cosmic hiperbolizat: „...în acel loc pămîntul începe să se ridice deodată spre cer, *ca o vînată suprafață oceanică prinsă de violența unui ciclon*... Acest poem simfonic al pămîntului e muntele Hășmașul Mare, izbucnind deodată în plină cîmpie, categoric, masiv, dominînd nordul și răsăritul“.

Imaginile peisagiste abundă prin conturarea unor aspecte inedite, particulare: „Chiar și în miezul verii poate să plouă asupra Hășmașului Mare cu bulgări de ghiață, care-l acoperă cîte două zile cu o sticloasă mantie polară. (De reținut forța vizuală percutantă a dublului epitet: „*sticloasă mantie polară*“.)

Realitatea demografică, într-un continuu proces de interferență, îi stîmpește autorului, cînd curiozitatea, cînd uimirea: un sat de mineri, un obicei secular, diferite locuri istorice cum ar fi: mormîntul lui Mircea la Cozia sau masa lui Mihai ș.a.m.d., toate sînt evocate parcă pentru a demonstra procesul continuu de osmoză dintre trecut și prezent.

BIBLIOGRAFIE:

Bogza, G., *Cartea Oltului*, Ed., Fundațiilor, Buc, 1945.

MARIN PREDA:

CEL MAI IUBIT DINTRE PĂMÎNTENI (1980)

Este un roman total, sentimental și politic, scris la persoana I. Acțiunea se petrece în „epoca ticăloșilor“, cînd individul uman era sacrificat fără discernămint în angrenajul odios al statului totalitar. Victor Petrini, cadru didactic la catedra de filozofie a universității clujene, este arestat abuziv, fiindcă anchetatorii au interpretat arbitrar sensul unui cuvînt dintr-o scrisoare, ce-i fusese expediată din Paris de un fost coleg și prieten:

„Am citit, zic, nu văd nimic“. „Cum, se miră ofițerul, dar scrie negru pe alb: aștept *ordinele* dumneavoastră“. „Nu *ordinele*, am zis, și am început să rîd, *ordonanțele*... Tovarășe colonel, să vă explic. Cînd eram studenți a venit odată o echipă de estradă din București la noi în oraș și am fost și eu cu acest Justin să vedem spectacolul. Era foarte reușit și am rîs de ne-am prăpădit de o scenă cu un majur și un soldat. Majurul îl beștelea și soldatul stătea drept cu mîna la capelă și repeta ca un papagal: să trăiți, aștept *ordonanțele* dumneavoastră... Pe urmă, săptămîni în șir, eu și cu Justin, cînd ne despărțeam nu mai ziceam la revedere, ci repetam și noi ca niște papagali chestia asta cretină: aștept *ordonanțele* dumneavoastră...“ „Asta e scrisoare cu cifru, strigă colonelul și mă uitai la expresia chipului său pe care apăruse o liniștită convingere: „aștept *ordinele* dumneavoastră!“

Întemnițat, Victor Petrini va cunoaște infernul închisorilor comuniste și pe cel al muncii forțate, la canal și într-o mină de plumb. La ieșirea din închisoare, fiind trimis „la munca de jos“, intră în contact cu diferite medii, la derătizarea orașului, într-o uzină și apoi într-un birou, reușind să descopere peste tot tentaculele totalitarismului.

Speranțele lui Petrini se năruiesc și în dragoste. Se căsătorește cu Matilda - femeie fatală. Arta portretizării feminine atinge culmile sublimului. Zonele sufletești ale acestei ființe sînt insondabile. Ea oscilează cu o incredibilă disponibilitate de resurse între afecțiunea totală și răbufnirile telurice de ură distrugătoare.

După despărțirea de Matilda, Victor Petrini o întâlnește pe Suzy și va face o nouă pasiune care îl va duce la dezastru. Soțul acesteia, un dispoman, îl atacă într-o zi la munte în cabina teleferică. Apărându-se, Petrini face o crimă involuntară, ajungând din nou la închisoare.

Asistăm astfel în acest roman, pe de o parte, la procesul fanatismului politic declanșat de ticăloșii cocoțați la cîrma țării, la demascarea crimelor săvîrșite iar, pe de altă parte, ca o consecință directă a modului de repercutare a traumelor respective asupra individului, constatăm degradarea în lanț a tuturor valorilor, ajungându-se pînă la eșecul în iubire și prietenie:

„Mitul acesta al fericirii prin iubire, al acestei iubiri descrise aici și nu al iubirii aproapelui, n-a încetat și nu va înceta să existe pe pămîntul nostru, să moară adică și să renască perpetuu. Și atîta timp cît aceste trepte urcate și coborîte de mine, vor mai fi urcate și coborîte de nenumărați alții, această carte va mărturisi oricînd... dacă iubire nu e, nimic nu e!”

Maxima din acest final, „dacă iubire nu e, nimic nu e!” are o semnificație și dincolo de mitul fericirii, a fericirii prin iubire, fiindcă o societate, alcătuită pe structuri care strivesc ființa umană, așa cum a fost amputat Victor Petrini, deci o societate, zidită fără dragostea din care să se articuleze toate atributele ei, nu poate să dăinuie.

BIBLIOGRAFIE:

M. Preda, *Cel mai iubit dintre pămînteni*, Buc., Ed. „Cartea Românească”, 1980.

MOTIVE ȘI IDEI TRADIȚIONALE ÎN OPERELE SCRITORILOR NOȘTRI

Așa după cum se știe, mitologia, istoria, folclorul, filozofia, natura, iubirea, viața și moartea sînt marile teme ale poeziei din toate timpurile, numai modul de structurare și conotație a motivelor, ideilor și sentimentelor este deosebit de la o individualitate poetică la alta, de la o școală sau curent literar la altul, de unde derivă, în fond, și valențe afective distincte. Pe de altă parte, în succesiunea timpului, unele forme ajung să fie considerate învechite iar noile curente încep prin a detesta vechea recuzită, pledînd pentru ceea ce, în viziunea noii mișcări, se numește nou și modern.

Cu toate acestea orice școală literară nouă, orice curent modern, oricît de radical în concepția estetică și programatică, nu poate face, în totalitate, abstracție de moștenirea literară, de valorile create de înaintași, de unde necontenita difuziune și interferență de motive, teme și idei, în operele literare situate între praguri distincte, sub raportul aderenței la o formulă literară sau alta.

Pornind de la considerentul că nu orice preluare de idei, teme sau motive este plagiat și ținînd seama de faptul că succesul artistic stîmbește numeroși aderenți și imitatori, este necesar să facem precizarea că avem în vedere preluarea creatoare de idei, teme și motive, bogăția de inventivitate, de reflectare inedită a unor aspecte încă neexplorate, de modificările formative de structură și formă, puse în slujba artei, astfel încît să putem sugera legătura indisolubilă a literaturii contemporane, cu tradiția, cu fondul și valorile moștenite.

De altfel, nu totdeauna cînd citim o poezie, putem intui mutația survenită ca urmare a preluării unei idei sau a unui motiv, dacă, în noile dimensiuni estetice, sensurile și semnificațiile se îndepărtează pregnant. Această demonstrație devine și mai dificilă în cazul poeziei dat fiind că poetul nu aderă, asemenea, prozatorului la topica și sintaxa obișnuită. El preferă tiparele condensate în metafore, apte de impulsuri conotative cît mai imprevizibile. Așa se face că citind, de pildă, „Moartea căprioarei” de Nicolae Labiș, nu

facem, pe moment, nici un fel de asociere cu povestirea „În pădurea Petrișorului“ de Mihail Sadoveanu, de unde, se pare, că derivă ideea, tema și motivul baladei, dacă nu cumva ambele s-au inspirat din poezia foarte veche a colindelor sau din „Orația de nuntă“, unde motivul vânătoarei căprioarei, ca expresie a frumuseții și purității, există din cele mai vechi timpuri.

Revenind, trebuie să arătăm că deosebirile dintre cele două opere rămân izbitoare, evidențiind în fond, două moduri distincte de a percepe și a reflecta o realitate.

În povestirea sadoveniană, accentul cade pe dramaticul sfârșit al vieții ce simbolizează puritatea, blândețea, nevinovăția, moartea ei survenind ca urmare a unui capriciu, a plăcerii vânătorului de a folosi pușca; vânătoarea fiind, pentru cel ce-o practică, un divertisment:

„Capauca asta a mea, așa cum o vezi, le știe sama...Îți aduce, cucoane Grigoriță, capra la buza puștii...”

Boierul tânăr era cam neliniștit. Răsufală adânc de două ori și se duse după Vasile cu pușca pregătită.“

Rezonanța acestui mod de asociere, în cuplu, pe drumurile de vânătoare răzbate și în poezie:

„Mă iau după tata la deal printre tîrșuri,/ Și brazii mă zgîrîie răi și uscați./ Pornim amîndoi vînătoarea de capre,/ Vînătoarea foametei în munții Carpați.“

În baladă, motivul morții căprioarei - frumoasa jertfă a pădurii - este asociat cu cel al dramei copilului - simbol la rîndu-i, al gingășiei și purității - solidarizat, din instinctul și sentimentul natural al dreptății, cu vietatea pădurii, într-un moment de cumpănă a vieții, cînd seceta pune sub semnul întrebării propria sa existență și pe cea a familiei sale, fapt ce asigură, de astă dată, motivului vânătorii o nouă circumvoluție afectivă, individualitate și originalitate. Ca atare, cele două opere coexistă fără să se incomodeze căci schimbarea unghiului de percepție a motivului comun și încadrarea lui într-o structură, care-i asigură, nu numai o nouă sincronizare, ci și o semnificație distinctă, conduce, în final, la dezvoltarea reacțiilor afective ale cititorului.

Motivul stingerii căprioarei este surprins cu forțe sugestive diferențiate de cele două opere, unde se păstrează însă nealterată identitatea ideii. „În pădurea Petrișorului“, predomină afectivul afirmativ:

„Ca și cum i-ar fi venit o înfiorare de spaimă, căprioara se ridică și intră iar în apă. Șchiopătînd ușor, numai în trei picioare, porni în coșce scurte, domoale, în susul pîrîului. Mergea la deal și picături de sînge se tot prelingeau în lungul piciorului stîng și se închegau în șuvițe roșii.

.....
Căprioara avea un muget abia auzit, și ochii îi luceau în cea din urmă lumină a malului. Așa sta singură și murea, sub pletele mestecenilor cu trunchiuri albe.“

Spre deosebire, în baladă, implicarea directă a copilului și dualitatea contrastivă de sentimente, tată-fiu, încarcă atmosfera cu o tensiune și un sens etic de profunzime și unicitate:

„Dar văile vuiră. Căzută în genunchi/ Își ridicase capul, îl clătina spre stele,/ Îl prăvăli apoi stîmînd pe apă/ Fugare roiuri de mărgelă./ Împleticit m-am dus și i-am închis/ Ochii unfibroși, trist străjuîți de coame,/ Și-am tresărit tăcut și alb cînd tata/ Mi-a șuerat cu bucurie: -Avem carne!“

Un discurs liric pe o idee, ce se poate numi *loc comun* în gîndirea și simțirea universală, poate deveni artă și *impersonal* cînd, prin părțile sale componente, prin semnele sau sonoritățile intime, luminează un fragment încă necunoscut pînă atunci sau arhicunoscut dar înnoit sub aspect metaforic ori dintr-un anumit unghi. În această sferă, mai largă, se înscrie ideea de patrie și motivul dragostei de țară. În poezia noastră, aceasta apare cu pregnanță la poezii generației pașoptiste și la Eminescu, unde, de altfel, se conturează, pentru prima oară, raportul structural dintre sentimentul poetic și natura specifică a patriei:

„N-oi uita vreodată, dulce Bucovină,/ Geniu-ți romantic, munții în lumină,/ Văile în flori,/ Rîuri resăltînde peste stînce nante,/ Apele lucinde-n dalbe diamante/ Peste cîmpii-n zori.“

Un detaliu original al ideii de patrie apare, în poezia contemporană, la Zaharia Stancu și Nichita Stănescu, unde ni se oferă, ca în muzică, variațiuni pe aceeași temă.

Într-o suită de repetiții, epitete și comparații, adesea condensate în metafore, se succed imagini - simbol ale patriei, ce subsumează implicit sentimentul patriotic. În poezia „Patria” de Zaharia Stancu, unul din elementele componente ale patriei este însuși poetul metamorfozat, în plan imagistic și în succesiunea vîrștelor, ca „o trestie” în tinerețe, ca „un plop mai apoi” și „ajuns la bătrînețe, stejar”, idee ce revine și la Nichita Stănescu, în poezia cu același titlu, numai că aici, mișcarea și imaginea propriei persoane se reduce la alte ipostaze: apariția sentimentului iubirii, mersul grațios al adolescenței și primele semne ale bătrîneții:

„Sentimentul soarelui răsărind/ împreună cu cea mai duioasă doină din fluier,/ copacul sub care m-am sărutat mai întîi, bolta, ciorchinele cu o mie de boabe,/ surîsul bărbătesc al tatălui meu,/ primul fir de păr alb/ și mersul grațios al adolescenței, ale tale sînt, patrie, dintotdeauna...”

Motivul jertfei zidirii, din balada populară „Mănăstirea Argeșului” apare în poezia contemporană, la Ștefan Augustin Doinaș, în balada „Mistrețul cu colți de argint”. Deși motivul se află încadrat într-o configurație diametral opusă, sensul fundamental se păstrează. Cu toate că, la nivel alegoric, pare inexistentă orice filiație între cele două opere, în planul ideilor, mesajul poartă aceeași semnificație: capacitatea creatorului, a omului de geniu de a face chiar și jertfa supremă pentru înfăptuirea idealului său.

Remarcăm însă, nu numai aspecte sincronice pe traiectoria ideii de jertfă, ci și altele în diacronie. Dacă, în balada populară, jertfa pentru înfăptuirea unei zidiri fără asemănare are ca urmare desăvîrșirea acesteia, deci împlinirea aspirației cu prețul jertfei; în „Mistrețul cu colți de argint”, omul de geniu, creatorul, întruchipat alegoric, de prințul din Levant, se jertfește pentru propriul său ideal înainte de a-și putea vedea izbînda, apropiindu-se, sub acest unghi, de emirul din Bagdad al lui Macedonski.

Meșterul Manole pierde datorită orgoliului manifestat de domnitor, de a evita apariția altei zidiri care să rivalizeze peste timp

cu a sa:

„Domnu-i asculta/ Și pe gînduri sta./ Apoi porunca/ Schelele să strice,/ Scări să le ridice,/ Iar pe cei zidari,/ Zece meșteri mari,/ Să mi-i părăsească,/ Ca să putrezească/ Colo pe grîndiș/ Sus pe coperiș.”

Prințul din Levant cade în drumul, în tentativa de înfăptuire a idealului său, sfîrtecat de mistrețul cu colți de argint, ce simbolizează deopotrivă atît traiectoria spre țelul său absolut, cît și prăbușirea, adesea iminentă:

„- Ce fiară ciudată mă umple de sînge,/ Oprind vînătoarea mistrețului meu?/ Ce pasăre neagră stă-n lună și plînge,/ Ce veștedă frunză mă bate mereu?...”

-Stăpîne, mistrețul cu colți de argint,/ chiar el te-a cuprins grohăind sub copaci,/ Ascultă cum latră copoi gonindu-l.../ Dar prințul răspunde-ntorcîndu-se: -Taci,/ Mai bine ia comul și sună într-una,/Să suni pînă mor, către cerul senin,/ Atunci asfinți după creștete luna/ și comul sună însă foarte puțin.”

Pe un motiv, preluat din mitologia antică, motiv valorificat, anterior, de Eschil și Shelly, se bazează Al. Philippide în poemul său *Izgonirea lui Prometeu*.

Inepuizabila semnificație a mitului îi dă poetului posibilitatea să se oprească asupra dramaticii și mereu controversatei relații dintre erou, dintre geniu și omenirea de rînd.

Eroul - simbol al cutezanței - se pune în slujba omenirii pentru atingerea perfecțiunii și obținerea fericirii, furînd pentru ea focul, împotriva interdicției lui Zeus, dar se vede, în cele din urmă, împrôșcat de nerecunoștința multîmilor.

Titanul are însă forța de a sfida ignoranța oamenilor și suficiente resurse interioare pentru a-și continua opera:

„Mă-ntorc în nemurire/ Să-mi caut altă omenire-n loc;/ Să-i dau și ei nemuritorul foc.”

În poezia, *La stele*, din ciclul *Cîntare omului*, mitul prometeic este evocat și de T. Argezi.

Fiind înzestrat cu scînteia geniului, omul, asemenea lui Promee-

teu, a adus focul pe pământ.

„Într-un avânt sălbatic te-ai dus pînă la stele/ Și te-ai întors, aprinsă cu una dintre ele.“

Un alt mit, amintit anterior, mitul jertfei creatoare stă la baza uneia dintre cele mai moderne drame din istoria literaturii noastre, *Meșterul Manole* de Lucian Blaga.

Realizată în spiritul curentului expresionist, la modă în Europa o bună bucată de timp, drama se individualizează prin noile mutații și semnificații pe care le va căpăta mitul.

Meșterul Manole din drama lui Blaga, spre deosebire de omonimul său din balada populară, se răzvrătește împotriva propriilor sale fapte și realizări. Ajuns pe culmile gloriei, odată cu terminarea monumentalei construcții, el vrea să o dărîme și să-și elibereze soția iubită, pe a cărei jertfă s-a înălțat construcția. Surprinzător, împotriva lui sînt ceilalți zidari. Ei simbolizează, în acest stadiu, mulțimea care nu vrea să știe de autor căci, pentru ea, numai *opera* are valoare.

Urmărind să punctăm succint această temă, ne-am oprit numai la cîteva dintre operele literare aflate, într-un fel sau altul în contaminație prin idee, temă sau motiv, cu convingerea că am izbutit să sugerăm ceea ce este esențial - legătura indestructibilă dintre valorile perene create de înaintași și curente noi și novatoare ce se dezvoltă, firesc, pe un filon de continuitate neîntreruptă.

BIBLIOGRAFIE:

Al. Andrei, *Interferența dintre literatura cultă și literatura populară*, în vol. *Valori etice în basmul fantastic*, Buc.. S.L.R.R., 1979.

ASPECTE ALE SATULUI ROMÂNESC ÎN OPERELE STUDIATE

Viața satului, sub diferitele ei aspecte și semnificații, a constituit una din temele cele mai fascinante și mai răspîndite în operele poetilor și scriitorilor noștri. Ei au evocat, cum e și firesc, din unghiuri și din perspective variabile, traiectoriile de lumini și umbre fluctuante și incertitudinile, care și-au pus pecetea, de-a lungul timpului, pe destinul oamenilor de la sate.

O imagine, ce iriază parcă dintr-o lume de basm, este potențată estetic de Eminescu în poezia *Sara pe deal*. Satul românesc, cu trăsătura sa proprie, respirînd spiritualitatea autohtonă, într-un spațiu istoric dat, capătă o dimensiune cosmică inconfundabilă:

„Norii curg, raze-a lor șiruri despică,/ Streșine vechi casele-n lună ridică,/ Scîrîie-n vînt cumpăna de la fîntînă,/ Valea-i în fum, fluier murmură-n slînă.

Și osteniți oameni cu coasa-n spinare/ Vin de la cîmp, toaca răsună mai tare,/ Clopotul vechi împle cu glasul lui sara,/ Sufletul meu arde-n iubire ca para.“

În contrast cu această zonă luminoasă, ce prefigurează deopotrivă spațiul sufletesc al oamenilor reîntorși de la cîmp sau mistuiți de focul iubirii, se situează imaginea satului din balada *Zburătorul*, de Ion Heliade Rădulescu. Aici, satul românesc, dintr-un trecut mai îndepărtat, se află predominant de prejudecăți, de credința în mitul zburătorului, în existența unei forțe supranaturale care ar interveni în viața satului pentru a insufla în sufletul tinerelor fete sentimentul iubirii:

„Tot zmeu a fost surato. Văzuși împelișatul!// Că țintă l-alde Floarea în clipă străbătu!// Și drept pe coș leicută! ce n-ai gîndi spurcatul!// Închină-te, surato! Văzutu-l-ai și tu?“

Imaginea satului patriarhal, esențializată însă printr-o trăire și o admirație nestăvilită față de valorile trecutului, o întîlnim și în *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă, umbrită, parcă, de o undă

de regret că acele valori au putut să dispară în valurile unei noi civilizații:

„Stau câteodată și-mi aduc aminte ce vremi și ce oameni mai erau în părțile noastre pe când începusem și eu, drăgăliță - Doamne, a mă rădica băiețuș la casa părinților mei, în satul Humulești din ținut drept peste apa Neamțului; sat mare și vesel, împărțit în trei părți, care se țin tot de una: Vatra satului, Delenii și Bejenii.

Și-apoi Humuleștii, și pe vremea aceea nu erau numai așa, un sat de oameni fără căpățini, ci sat vechi răzăsesc, întemeiat în toată puterea cuvântului; cu gospodari tot unul și unul, cu flăcăi voinici și fete mîndre, care știau a învîrți și hora, dar și suveica, de vuia satul de vatale în toate părțile; cu biserică frumoasă și niște preoți și dascăli și poporeni ca aceia de făceau mare cinste satului lor.“

Satul românesc, depozitar și păstrător al obiceiurilor și tradițiilor, într-un suflu incandescent, într-o revărsare de energii, îl descoperim și în câteva secvențe din balada *Nunta Zamferei* de G. Coșbuc.

Într-o atmosferă cu încărcătură fantastică de basm, tumultul vieții oamenilor, bucuria și sentimentele de afecțiune față de tinerii căsătoriți sînt date, cu prilejul ceremonialului nunții, de participarea unanimă la horă - dansul folcloric tradițional al satului nostru:

„Și-n vremea cînt s-au cununat/ S-a-ntins poporul adunat/ Să joace-n drum după țilinci:/ Feciori, la zece fete, cinci,/ Cu zdrîngăneii la opinci/ Ca-n port de sat.

Trei pași la stînga linișor/ Și alți trei pași la dreapta lor;/ Se prind de mîini și se desprind,/ S-adună cerc și iar se-ntind,/ Și bat pămîntul tropotind/ În tact ușor.“

Dincolo de pitorescul său natural, de coloritul datinilor și obiceiurilor, imaginea satului românesc, sub incizia unor percepții realiste, apare distorsionată într-o lumină crudă, dezvăluind dramaticul destin al oamenilor de la sate.

În epoca fanariotă satul este puternic traumatizat. Arivismul social ia proporții și în acest spațiu:

„- Puțini bani, Neagule, foarte puțini, zise ciocoiul; eu credeam

să-mi aduci trei mii pungi de bani?

- El! el cucoane Dinule, mulțumește-te și pe atît.

- Și de ce așa, cînd am fi putut strînge mai mult?

- Dar bine, cucoane Dinule, de unde eram să aduc atîția bani?

- De la țărani, nerodule! Să-i legi cot la cot și să le prăjești piepturile pe lingă foc și vei vedea cum o să scoată la bani.

Toate astea le-am făcut, ba încă și mai mult: i-am spînzurat cu capul în jos, le-am bătut țepuș de trestii pe sub unghii, le-am luat chiar vitele și lucrurile din casă și le-am vîndut, ce voiești să mai faci?“

După asemenea incredibile brutalități, sîntem surprinși de ingenuitatea substraturilor sufletești ale omului de la sate. El nu ripostează în același chip, atîta timp cît nu și-a pierdut definitiv încrederea în autoritatea supremă, de la care așteaptă împlinirea dreptății:

„Era o privesc jalnică pentru un om cu inimă a vedea pe nenorociții țărani în număr de patru-cinci sute, îmbrăcați în trențe, desculți, veșteji la față și cu ochii stinși de sărăcie și de alte suferințe; ba încă unii dintrînșii purtau pe chipul lor chiar semnul torturilor abia cicatrizate, iar cei de tot schilodiți erau transportați în care cu boi.

Ei intrară în București pe la opt ore dimineață, tocmai pe cînd domnitorul se afla în Divan și, ca să atragă mai mult atențiunea publică, unul dintrînșii făcu un sul de rogojină și, dîndu-i foc la partea de sus, îl puse-n cap; apoi, scoțînd jalba din sîn, o puse în vîrfu unui proțap lung și intră în curtea domnească.“

(Capitolul: *Cu rogojina aprinsă-n cap și jalba-n proțap* din romanul *Ciocoi vechi și noi* de Nicolae Filimon.)

Urmărind, în continuare, pe aceleași coordonate, aria de umilințe și de umiliți ai satului, vom putea observa cum icoana unei lumi este prinsă în vîrtejul confruntărilor. Astfel, pe linia unui destin comun, în succesiunea generațiilor, imaginea satului românesc, cuprins de flăcările răscoalei, în romanul *Răscoala*, de Liviu Rebreanu, este complet răsturnată în raport cu cea din *Ciocoi vechi și noi*. Se pare că suferințele acumulate în timp au ajuns la limanul disperării, iar

țăranul, atît de răbdător în fața cruzimilor lui Dinu Păturică, a devenit acum, în izbucnirile sale, de o violență aproape sălbatică, asemenea lui Toader Strîmbu:

„- Trebuie să beau sînge de ciocoi, altfel îmi ard bojugii!

Se repezi cu toporul la ferestrele conacului. Geamurile și cercevele se risipiră țândări, pe rînd. Ceilalți țărani, molipsindu-se îndată de furia lui distrugătoare, se năpustiră și ei, cu ce le cădea în mină, să spargă și să dărîme ceva.”

Comparînd, în ultimă instanță, acțiunile țăranilor, evocate, prin propria viziune a autorilor celor două volume, constatăm că ele se află în opoziție absolută, cu toate că au un mobil comun. La baza acțiunii declanșate de țăranii din *Ciocoi vechi și noi* stă încrederea că *vodă* le va face dreptate; în timp ce în romanul *Răscoala*, țăranii asediază conacele și intră pe moșii cu convingerea că însuși *vodă* a dat această poruncă:

„N-apucați bine să mă-nchin, că și văzui venind pe uliță doi călăreți pe cai albi, de m-am mirat. Veneau din sus dinspre Lespezi. Mă dădui la marginea uliței, dar numai ce mă pomenii că unul mă strigă și zice: «Unde te duci, muiere?» Zic: «Numai colea la soacră-mea...» Și celălalt zice: « Văd că ești necăjită rău, dar n-ai grijă că noi aducem veste mare, că pe noi ne-a trimis *vodă* să dăm de știre oamenilor că toate moșiile sînt ale lor de-aici înainte, și să se apuce de îndată să le împartă după dreptate, iar pe boieri și arendași să-i alunge și să le ardă conacele.»“

În romanul *Răscoala* asistăm, de altfel, la o mișcare de proporții, care a cuprins, în aceeași undă, cu răbufniri haotice, toate satele absorbite de dorința ancestrală a țăranului de a avea pămînt.

Oscilînd ca-ntr-un joc al absurdului, această aspirație se concretizează aici într-o varietate de forme:

„- Apoi, ce să zicem, dom colonel? Mata nu știi că a venit revoluția? zise Găligan cu mîndrie.

- Eu văd c-a venit, dar nu știu ce are cu mine revoluția, că eu...

- Lasă că știi matale prea bine! făcu celălalt țăran mai aspru.

Numai te prefaci a nu ști... Ș-apoi, ori știi, ori nu știi, nouă ne trebuie moșia, că tălică ai stăpînit-o destul și ne-a venit rîndul și nouă !“

Setea de pămînt dar la scară individuală se manifestă vibrant și copleșitor și în romanul *Ion*, intersectîndu-se, pe această orbită, cu romanul *Răscoala*.

Întregul angrenaj sufletesc al tînărului Ion este pus în mișcare de dorința de a avea pămînt. El intuiește că cea mai rapidă cale de a intra în posesia pămîntului rîvnit ar fi aceea de a se căsători cu o fată bogată. În acest caz, trebuia să înfrunte o mentalitate de nezdrcinat, proprie unei etape din viața satului, conform căreia criteriul de alegere nu-l reprezenta valoarea individuală, ci averea. De aceea ajunge la concluzia că trebuie să-l silească pe socru. În aceste împrejurări, imaginea satului transilvănean, Pripas, de lângă Armadia este surprinsă și se conturează în contingență directă cu destinul tînărului Ion, încrîncenat în aspirația de a obține pe orice cale pămîntul:

„Din clipa cînd Vasile Baci, în fața peștoarelor, îi făgăduise tot, Ion fu cuprins de o adevărată beție de fericire și de încredere. Era atît de plin de sine însuși încît se gîndea numai la pămînturile lui, plănua cum să le muncească mai bine, cum să lăzuiască un petec de pădure și habar nu mai avea de Vasile și mai ales de Ana, parcă ea n-ar fi ținut de zestre... Doar cînd îi pomenea numele cineva își aducea aminte că și ea mai este pe lume și se încrunta ușor.”

Sentimentul pătimaș de a avea pămînt, pătruns organic în ființa lui, merge pînă la ruperea sa de ființa iubită și chiar pînă la răbufniri de revoltă împotriva tatălui său, vinovat de starea sa actuală de sărăcie:

„- De ce mi-ai mîncat și mi-ai băut pămînturile, hodorogule?

Glanetașu, cu niște ochi foarte triști, răspunse jalnic:

- Acu ce să-ți mai fac, omule, și ce să-ți mai dau, dacă n-am?

Sufletul din oase să-ți-l dau?... Iacă, ți-l dau!...

Auzindu-l, Ion răcni și mai proclét:

-Mai bine să nu mă fi făcut, decît să fiu de batjocura oamenilor!“

În spațiul acesta al confruntărilor, cînd mai mocnite, cînd mai acerbe, pentru pămînt, se reverberează o imagine de neuitat a satului, o mărturie a dorului de viață care freamătă neostoit în sufletele celor tineri odată cu declanșarea horei satului:

„De tropotele jucătorilor se hurdacă pămîntul. Zecile de perechi bat someșana cu atîta pasiune, că potcoavele flăcăilor scapără scînteii, poalele fetelor se bolbocesc, iar colbul de pe jos se învîltorește, se așază în straturi groase pe fețele brăzdate de sudoare, luminate de oboseală și de mulțumire. Cu cît Briceag întetește cîntecul, cu atît flăcăii se îndîrjesc, își înfloresc jocul, trec fetele pe sub mîină, le dau drumul să se învîrtească singure, țopăie pe loc ridicînd tălpile, își ciocnesc zgomotos călcîiele, își plesnesc tureacii cismelor cu palmele nădușite... Glasurile se îneacă în norul de praf ce-i îmbrățișează pe toți.“

Petrecherile de orice fel din viața satului reflectă o dimensiune a sufletului românesc, a orizontului de viață și de năzuințe. Nunta oierilor din romanul *Baltagul* de M. Sadoveanu, cu specificul în ceea ce ține de datini și ceremonial, surprinde prin explozia de bucurie a nuntașilor, prin ineditul atitudinilor:

„Fugeau sâniile cu nuntași pe apa Bistriței. Mireasa și druscele cu capetele înflorate; nevestele număi în catrină și bondiți. Bărbații împușcau cu pistoalele asupra brazilor ca să sperie și s-alunge mai degrabă iarna. Cum au văzut oameni străini pe drumul de sus, vorniceii au pus pîteni și le-au ieșit înaintea cu năframile de la urechile cailor fălîind. Au întins plosca și- au ridicat pistoalele. Ori beau în cinstea feciorului de împărat și a slăvitei doamne mirese, ori îi omoară acolo pe loc.“

Imaginea satului românesc, avînd în centrul efigiei sale chipul țaranului, trudit din veac al pămîntului, dîrz și neabătut, în ciuda tuturor vicisitudinilor, reprezentînd simbolic o adevărată matcă a regisirii noastre de-a lungul istoriei, o sesizăm și în poezia *Belșug* de Tudor Arghezi:

„El singuratic duce către cer/ Brazda pornită-n țară de la vatră,/ Cînd îi privești împiedicați în fier,/ Par, el de bronz, și vitele-i de piatră.“

Într-o anumită similitudine cu imaginea satului din poezia *Belșug* stă și aceea reflectată de Octavian Goga, prin conotația aluzivă a poeziei *Noi*.

Satul românesc transilvănean, subjugat de imperiul austro-ungar, se definește printr-o explozie de frumusețe și puritate a naturii, într-un raport invers proporțional cu suferința poporului asuprit:

„La noi sunt codri verzi de brad/ Și cîmpuri de mătășă:/ La noi atîția fluturi sunt,/ Și-atîta jale-n casă./ Privighetori din alte țări/ Vin doina să ne-asculte:/ La noi sunt cîntece și flori/ Și lacrimi multe, multe...“

Reîntorcîndu-ne, de la metafora poetică, la narațiunea epică, vom avea prilejul să remarcăm, în romanul *Morometii* de Marin Preda, apariția unor fenomene care vin să uniformizeze și să imobilizeze viața satului.

Personajul principal al romanului, țăranul Ilie Moromete, din Siliștea Gumești, un sat din cîmpia dunăreană, se angajează într-o adevărată insurecție politică, de subtilitate și ironie pentru a combate utopicele și aberantele transformări, susținute chiar și de fiul său mai mic, Nicolae, devenit activist.

Imaginea satului are acum un contur închistat iar Ilie Moromete nu se poate adapta noilor structuri, fiind legat cu fibre puternice de satul românesc tradițional. În ipostaza permanentă de adversar al colectivizării pămîntului, Moromete are harul omului din popor de a spune adevărul, aparent, într-un fel iscoditor, ca și cînd ar urmări să se lămurească, nu să demaște. Una din primele întrebări puse fiului său, devenit activist, demonstrează inteligența nativă cu care era înzestrat și, de aici, capacitatea de a demonstra, interogativ, totalitarismul formei de guvernămînt, susținute de partidul unic:

„- Ia să-mi spui dumneata mie aicea... cum poți dumneata să guvernezi fără opoziție?“

- Guvernez foarte bine, răspunse Nicolae, ce-mi trebuie mie opoziție?

- Adică da, conveni Moromete cu o voce micșorată ca și când la asta nu s-ar fi gândit. Dar de-odată își reluă strigînd: Și crezi dumneata că e bine așa?! Crezi dumneata că numai dumneata ai dreptul să vorbești în numele țării și ceilalți să nu zică nimic?“

Moromete este reprezentantul tipic al țăranului român legat cu trup și suflet de petecul lui de pămînt, adversar neîmpăcat al noilor structuri. El ripostează, cu o anumită doză de umor, formelor nefaste de intruziune artificială a activistului de partid în viața ancestrală a satului. Cînd se trezește cu droaia de activiști la poartă care-i cer să iasă la secerat, susținînd că se va scutura grîul și-l vor aduna păsările cerului, Moromete răspunde, în felul său, aparent, binevoitor, tot printr-o întrebare:

„- Ele nu trebuie să mănînce să trăiască și ele, numai voi vreți să trăiți?“

Trece apoi la fondul problemei pentru a sublinia diferența dintre cele două categorii, a păsărilor și a activiștilor:

„Ele tot sînt bune la ceva, curăță pămîntul de gînganii, dar voi la ce sînteți buni? Luați lefuri degeaba și bateți drumul pe la porțile oamenilor, păcat de încălțăminte. Și în afară de toate astea, pămîntul e al nostru, așa că mai duceți-vă și dracului pînă una alta, îl secerăm noi cînd credem noi de cuviință, după agronomia noastră proprie.“

Ilie Moromete reprezintă prima voce care a dat cea mai adecvată sentință despre inutilitatea activistului de partid la sate.

Într-un dialog, ce se întrerupe și se reia, în funcție de evenimente și împrejurări, Moromete face un adevărat rechizitoriu pretensei superiorități a socialismului, demascînd contradicția dintre vorbă și faptă:

„- De la bogat ia tot, iar săracului nu-i dă nimic, zise el.

- Asta ce mai e? zise băiatul.

- Păi asta e socialismul vostru! Fiindcă noi ne ducem acum să secerăm, zise Moromete, dar nu mai e rodul muncii noastre al nostru, nici să zici că ni-l ia și îl dă ăluia care n-are. Înțelegeți dumneata?“

Pretinzînd că reprezintă un sistem superior și înnoiesc satul, aducînd tractoare, reprezentanții noilor autorități au luat măsura de exterminare a cailor pe motiv că nu mai sînt utili și consumă mult. Urmărind astfel imaginea satului românesc, prins în capcana unor asemenea schimbări aberante, nu putem să nu sesizăm umorul crud al observației:

„Cînd s-a făcut colectivizarea totală au uitat să-l considere animal socialist și atunci oamenii, din interdicerea cailor, au început să crească măgari.

Iată deci un progres vizibil de la cal la măgar.“

În disputa, mereu mai acerbă, dintre Moromete și fiul său, activistul, acesta din urmă susține lozincă distrugerii satului vechi pentru realizarea altuia nou. Moromete trage și aici o concluzie care lasă să se subînțeleagă adevărul:

„- Înțeleg să vii să-mi mai dai, nu să-mi iei. Eu nu zic să-mi dai, că nu sînt nebun să-ți cer dacă nici tu n-ai de unde, dar măcar nu-mi lua. Dacă tu zici că ai în față un sat vechi și vrei să faci unul nou, de ce...“

Sintetizînd și oprindu-ne numai asupra unora dintre exemplele apte și expresive pentru a reliefa, în dinamica sa, imaginea satului, așa cum apare ea în operele scriitorilor noștri, considerăm că această temă poate fi realizată în forme cît mai diferite. În acest sens, cea de față poate reprezenta una dintre ele.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

1. BUȘULENGA DUMITRESCU-ZOE, *Eminescu - Cultură și civilizație*, Buc., Ed. Eminescu, 1975.
2. BUȘULENGA DUMITRESCU ZOE, *Ion Creangă*, Buc., E.P.L., 1963.
3. BULGĂR GHE., *Momentul Eminescu în evoluția limbii literare*, Buc., Ed. Minerva, 1971.
4. CARACOSTEA D., *Creativitatea eminesciană*, Buc., F.P.L.A., 1942.
5. CĂLINESCU G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941), ediția din 1980 tipărită de editura Nagard a Fundației Europene Drăgan.
6. CĂLINESCU G., *Opera lui Eminescu*, 2 vol., Buc., E.P.L., 1969.
7. CIOPRAGA C-TIN, *Literatura română între 1900-1918*, Iași, Ed. Junimea, 1970.
8. CIOCULESCU ȘERBAN, I. L. *Caragiale. Caragialina*, Buc., Ed. Minerva, 1977.
9. DIMA AL., *Conceptul de artă populară*, Buc., Ed. Minerva, 1971.
10. ELIADE MIRCEA, *Aspecte ale mitului*, Buc., Ed. Univers, 1978.
11. HUCH RICARDO, *Romantismul german*, Buc., Ed. Univers, 1977.

12. IORGA NICOLAE, *Istoria literaturii române*, Buc., Ed. Academiei, 1964.
13. MAIORESCU TITU, *Critice*, Buc., E.P.L., 1966.
14. MARCEA POMPILIU, *Ioan Slavici*, Buc., E.P.L., 1968.
15. MARINO ADRIAN, *Introducere în critica literară*, Buc., Ed. Tineretului, 1968.
16. MURĂRAȘU D., *Istoria literaturii române*, Buc., Cartea Românească, 1942.
17. PETRESCU AUREL, *Eminescu - Metamorfozele creației*, Buc., Ed. Albatros, 1985.
18. POPA MARIAN, *Dicționar al literaturii române contemporane*, Buc., Ed. Albatros, 1971.
19. RAMIRO ORTITZ, M. *Eminescu, Poezii*, Firenze, 1950.
20. STREINU VLADIMIR, *Clasicii noștri*, Buc., Ed. Tineretului, 1969.
21. VIANU TUDOR, *Arta prozatorilor români*, Buc., Ed. Eminescu, 1973.
22. VIANU TUDOR, *Filozofie și poezie*, Buc., Ed. Enciclopedică Română, 1971.
23. VIANU TUDOR, *Studii de stilistică*, Buc., E.D.P., 1968.
24. WALD HENRI, *Limbaj și valoare*, Buc., Ed. Enciclopedică Română, 1973.
25. WALD HENRI, *Realitate și limbaj*, Buc., Ed. Academiei, 1968.

CUPRINS

ORIGINEA ȘI DEZVOLTAREA LIMBII ROMÂNE ..	4
LITERATURA POPULARĂ	6
ELEMENTE DE INTERFERENȚĂ ÎN LITERATURA POPULARĂ	14
LITERATURA ROMÂNĂ VECHĂ	17
DIMITRIE CANTEMIR	21
ȘCOALA ARDELEANĂ	22
ȚIGANIADA SAU TABĂRA ȚIGANILOR de Ion Budai Deleanu	24
MOMENTUL 1848 ÎN LITERATURA ROMÂNĂ ...	26
ION HELIADE RĂDULESCU (1802-1872) (De la mit la baladă)	27
GR. ALEXANDRESCU (1812?-1885) (Între clasicism și romantism)	31
COSTACHE NEGRUZZI (1808-1868) (Întemeietorul nuvelei istorice în literatura română)	36
VASILE ALECSANDRI (1818?-1890) (creatorul în consonanță cu imperativele istoriei)	43
NICOLAE FILIMON (1819-1865) (metoda realistă cu vestigii romantice)	51
BOGDAN PETRICEICU HAȘDEU(1838-1907)	53
PSEUDO-KINEGETICOS de Al.I.Odobescu	55
JUNIMEA	57
EMINESCU	60
MEDITAȚIA ISTORICO-FILOZOFICĂ ȘI SATIRA SOCIALĂ	63
IUBIREA ȘI NATURA	73
FOLCLORUL - IZVOR DE INSPIRAȚIE	77

ION CREANGĂ	92
I. L. CARAGIALE (1852-1912)	105
IOAN SLAVICI (1848-1925)	111
BARBU ȘTEFĂNESCU DELAVRANCEA (1858-1918) (Moștenirea istorică și sacrificiul eroic)	117
GEORGE COȘBUC (1866-1918) (evocator al orizontului vieții țărănești)	119
OCTAVIAN GOGA (1881-1938) (poetul pătimirii noastre)	123
TUDOR ARGHEZI (1880-1967) (oscilația între certitudine și incertitudine)	126
LUCIAN BLAGA (1895-1961) (interferența dintre poezie și filozofie)	131
ION BARBU (1895-1961) (poet al orizontului balcanic)	134
MIHAIL SADOVEANU (1880-1961) (elogiul lumii arhaice)	136
LIVIU REBREANU (1885-1944) (întemeietorul romanului monumental)	145
IDEEA DE ABSOLUT ÎN OPERA LUI CAMIL PETRESCU (1894-1957)	154
ROMANUL UNEI FAMILII HANDICAPATE	158
GEORGE CĂLINESCU (1899-1965)	160
NOȚILE CA MOTIV ÎN POEZIE	163
SPECTACOLUL FLORAL	165
POEZIA EXPLORĂRILOR MARINE	166
POEZIA ANOTIMPURILOR APOCALIPTICE	168
CARTEA OLTULUI de Geo Bogza	170
MARIN PEDA: CEL MAI IUBIT DINTRE PĂMÎNTENI (1980)	171
MOTIVE ȘI IDEI TRADIȚIONALE ÎN OPERELE SCRITORILOR NOȘTRI	173
ASPECTE ALE SATULUI ROMÂNESC ÎN OPERELE STUDIATE	179